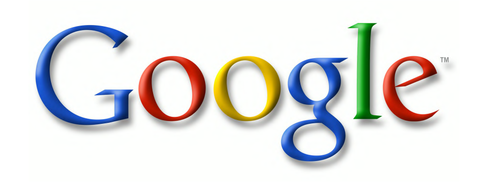





UNIVERSITY of MICHIGAN
GENERAL LIBRARY
OCTAVIA WILLIAMS BATES
BEQUEST





EUGÈNE FONTENAY

Les Bijoux

Anciens et Modernes

PRÉFACE PAR M. VICTOR CHAMPIER

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 700 DESSINS INÉDITS

exécutés par M. Saint-Elme Gautier, sous la direction de l'Auteur



PARIS

[illegible]

COMPAGNIE GÉNÉRALE D'IMPRESSION ET D'ÉDITION

7, RUE SAINT-BENOIT, 7

1887

LES BIJOUX

ANCIENS ET MODERNES

EUGÈNE FONTENAY

Les Bijoux

Anciens et Modernes

PRÉFACE PAR M. VICTOR CHAMPIER

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 700 DESSINS INÉDITS

exécutés par M. SAINT-ELME GAUTIER, sous la direction de l'AUTEUR



PARIS

MAISON QUANTIN

COMPAGNIE GÉNÉRALE D'IMPRESSION ET D'ÉDITION

7, RUE SAINT-BENOIT, 7

1887

PRÉFACE

Voici un livre à la fois savant et aimable, qui, à ce rare mérite, joint celui-ci, particulièrement appréciable à l'heure présente : c'est qu'il s'adresse aussi bien aux archéologues qu'aux femmes, aux artistes qu'aux ouvriers de l'industrie, et qu'à tous il est appelé à rendre un service dont on va tout de suite comprendre la portée.

L'auteur — M. Eugène Fontenay, que la mort, une mort précoce et cruelle, a frappé le 7 mars dernier, le lendemain même du jour où il venait de remettre à l'éditeur le *bon à tirer* définitif de son ouvrage — a été l'un des plus remarquables fabricants de bijoux de notre époque. Artiste éminent, il ne s'est pas contenté d'inventer, de dessiner et d'exécuter parfois lui-même, en praticien consommé qu'il était, de véritables chefs-d'œuvre de joaillerie et d'orfèvrerie ; il a su unir au savoir technique le plus complet les connaissances théoriques et l'érudition les plus étendues. De telle sorte que cette *Histoire des bijoux*,

dont il a poursuivi et mené à bien l'achèvement, qui a été l'occupation exclusive, passionnée des dernières années de sa vie, il l'a écrite avec la double autorité de l'homme de métier, de l'artiste en pleine maîtrise, et de l'archéologue sûr de lui, capable d'appuyer ses démonstrations historiques de toutes les garanties et de tout le prestige d'une expérience personnelle devant laquelle on ne peut que s'incliner.

Cette situation particulière de l'auteur, qui lui a permis d'éclairer sa lanterne de critique au contrôle de la certitude professionnelle, l'a servi d'autant mieux dans son travail qu'il n'existait pas d'ouvrage d'ensemble sur les bijoux. Il a fallu, pour ainsi dire, constituer de toutes pièces cette histoire, remonter aux origines, examiner et analyser des documents plus ou moins authentiques, vagues ou incomplets, chercher à préciser ce qui était douteux, en un mot, procéder avec méthode à un inventaire minutieux, fatigant, inexorable, de toutes les œuvres célèbres de la bijouterie ancienne ou moderne. C'est à ce prix qu'il était permis d'espérer de dégager du fatras des connaissances incertaines qu'on possédait de ce sujet, des légendes qui ont cours, des demi-clartés que les découvertes archéologiques faites en ces dernières années ont jetées sur la technique des bijoux antiques, une histoire réellement solide, intéressante, utile pour les archéologues qui s'efforcent d'interroger les industries du passé afin de pénétrer les secrets de la vie des peuples, utile pour les artistes qui ont besoin de connaître les procédés de leurs illustres devanciers, utile enfin pour les femmes qui doivent s'initier aux mystérieuses lois de l'art et du goût auxquelles obéissent, en dépit des folies de la mode, les bijoux qui servent à parer leur beauté.

M. Eugène Fontenay s'est livré à ce labeur avec une conscience exemplaire. Retiré des affaires après une existence entièrement consacrée au travail, il eût pu se reposer sur des lauriers brillamment conquis dans les tournois internationaux ; il eût pu, comme tant d'autres, jouir des loisirs que lui avaient créés trente années d'efforts : mais cet esprit charmant, perpétuellement en activité, toujours mis en haleine par la chasse aux idées, — ces papillons des âmes artistes qui nourrissent le fin tissu de leurs ailes diaprées en butinant sans cesse les cœurs, — n'était pas fait pour le repos. Je me rappelle l'accueil qu'il me fit, le jour où j'allai lui demander pour la *Revue des arts décoratifs*, dans laquelle je comptais les publier, ces études sur les bijoux qui devaient former ensuite un volume. M. Fontenay se récusa tout d'abord ; il me répondit qu'il ne se sentait pas le courage d'entreprendre une si longue besogne, qu'il ne prétendait pas au titre d'écrivain ; que son métier était de faire des bijoux et non d'en raconter l'histoire ; enfin, il appela à son aide tous les arguments que la modestie excessive suggère d'ordinaire. Quand je fus parvenu à le décider, quand je lui eus sommairement indiqué le plan du travail tel que je le comprenais, quand il eût lui-même commencé à y réfléchir, il se donna corps et âme à cette besogne avec un entrain, une persistance, une assiduité, une passion véritablement admirables. Complètement maître de son temps, il se mit à parcourir l'Europe, alla en Allemagne, en Italie, en Angleterre, pour revoir les musées qu'il connaissait déjà, pour étudier les collections de bijoux les plus fameuses, dessiner les types curieux, comparer les formes, les ornements, et pénétrer enfin tous les secrets d'exécution avec la supériorité de sa magistrale compétence. Et c'est de cette façon qu'il est parvenu

à écrire ce livre qui est, on peut le dire, unique en son genre, en même temps très érudit et tout à fait charmant, rempli d'aperçus nouveaux et de détails ignorés sur les bagues, les bracelets, les colliers, sur tous ces ornements précieux dont la femme a aimé à se parer depuis que le monde est monde, et que l'art a revêtus de sa grâce.

Il y avait à choisir entre deux méthodes pour la composition de cet ouvrage : ou bien retracer l'histoire des bijoux successivement chez chaque peuple, en remontant aux temps les plus reculés pour arriver à notre époque ; ou bien s'attacher séparément aux diverses espèces de bijoux en les étudiant l'un après l'autre, en suivant leurs transformations à travers les âges, en disant leur rôle, leur caractère, le caprice de leur dessin ou de leurs attributs. C'est cette dernière méthode qu'a adoptée l'auteur. Elle présente, en effet, un avantage auquel il devait tenir : elle limite au strict nécessaire les considérations générales, favorise la clarté et la précision, circonscrit nettement le sujet, et, par conséquent, met en leur plus vif relief les choses que l'auteur a à nous apprendre, tout en laissant à chaque chapitre un intérêt distinct et nouveau. De plus, elle concourt à donner à ce livre toute sa valeur de critique artistique, en concentrant tour à tour l'attention sur un seul objet à la fois, en faisant considérer sous des aspects multiples chaque pièce de la parure, de façon que le lecteur peut se laisser aller aux fantaisies anecdotiques du récit ou aux digressions érudites, sans perdre un seul instant de vue le côté esthétique auquel il est constamment ramené et qui domine tout le reste.

C'est qu'il est difficile, quand on parle de bijoux, de s'astreindre aux rigueurs d'un plan formellement logique, et de ne point céder aux séductions qu'évoque l'histoire de ces menus et délicats ornements. Songez donc ! L'humanité a vécu des milliers d'années sans connaître les machines à vapeur, sans soupçonner la force de l'électricité, sans savoir les secrets de l'imprimerie ; mais elle avait, dès les premiers jours de son origine, inventé les bijoux. Le bijou est donc un document fondamental pour la science ethnologique, pour le naturaliste, pour le philosophe, pour l'historien. Étant donné que, pour les hommes et les femmes, se parer est un des instincts les plus promptement éveillés même chez les races primitives, chez les sauvages, il s'ensuit qu'il n'existe pas d'objet d'une signification plus complète, plus intime, plus remarquable pour la connaissance d'un peuple, pour ses mœurs, son caractère, son tempérament, sa vie intellectuelle et morale. « Montrez-moi les bijoux d'une nation, et je dirai ce qu'elle est ! » pourrait s'écrier l'historien. Car, remarquez-le, s'il n'existe pour les bijoux qu'un certain nombre de types, presque toujours les mêmes, de quelles innombrables inventions, de quelles inépuisables variétés, selon les latitudes, selon les temps, selon les modes, leurs formes, leurs ornements n'ont-ils pas témoigné ! C'est que les bijoux ont ceci de particulier qu'ils font partie du costume, qu'ils servent au décor de l'individu, qu'ils sont la traduction directe, immédiate, de sa manière d'être, de ses usages, de ses pensées, de sa situation sociale. La bijouterie, encore plus que les objets d'orfèvrerie, nous livre l'état d'une civilisation, nous fait pénétrer au cœur d'une société en nous initiant à ses mœurs, à ses rêves de luxe, à ses secrets de toilette ou d'alcôve, car elle s'attache à la per-

sonne, tandis que l'autre appartient au mobilier. Un plat d'argent, une aiguière ciselée, une croix, un calice, sont des travaux d'orfèvrerie; ils servent au décor de la maison. Une bague, un collier, une montre, tout ce qu'on porte sur soi : un étui, un flacon, une tabatière, un drageoir, et même un poignard, une armure d'or, une épée à la coquille incrustée de pierreries; voilà de la bijouterie, car ces objets sont exclusivement destinés à compléter le vêtement ou à satisfaire aux fantaisies individuelles des futilités plus ou moins luxueuses.

Et voyez avec quelle ingéniosité chaque partie du corps humain a été revêtue d'un bijou qui lui est propre! La tête a la couronne, le bandeau, le diadème, le tænia, le casque, les épingles à cheveux, le stylet ou la flèche, l'aigrette, les affiquets, les fleurs, la ferronnière, le frontier, les plaques ou fers des Hollandaises, le cache-malice d'Auvergne, le peigne, la résille, les fourches des Japonaises, les épingles et les chaînes de bonnet, pour ne nommer que les ornements de femmes. Mais les hommes ont aussi leurs couronnes, insignes de puissance; leurs casques d'or et d'argent, insignes militaires; la tiare et la mitre, insignes religieux, et jusqu'à l'enseigne, ce si gracieux bijou des XV[e] et XVI[e] siècles. — Pour les oreilles, il y a les boutons, les boucles, les pendants, destinés à accompagner l'air du visage. — Au cou : le collier, la chaîne, le carcan, le hausse-col, la médaille, le reliquaire, la croix, le pent-à-col, les perles, les amulettes et la bulle, ce joli bijou perdu. — Au col encore, ou sur la poitrine, non plus sur la peau nue, mais bien sur le vêtement : la broche, l'épingle, le fermillet, la fibule, les plaques de corsages, les fermoirs et les mors de chapes, la patère, le

poitrail, les plaques de seins, les boutons, les ferrets, le reliquaire, le médaillon, la chaîne d'ordre et toutes les croix et les ordres. — A la taille : la ceinture, l'agrafe, la boucle, la chaîne, les patenostres, l'escarcelle, la montre, la châtelaine, les claviers, les plaques de fermoirs, les netzkés, le flacon. — Aux bras : les anneaux et les armilles, les bracelets, spinthers, péricarpes ou dentrales, les torques gauloises ou romaines, les chaînes et les manicles. — Aux jambes : les anneaux ou periscelis, et ces jolis ornements qui sonnent en cadence quand la danseuse indienne se meut et les agite. — Aux mains : l'anneau, la bague exquise dont l'histoire merveilleuse ouvre le présent livre, avec ses légendes, ses fantaisies, ses surprises; avec la description de ses amoureuses figurations ou de ses austères attributs, depuis l'anneau des fiançailles et l'alliance des époux jusqu'à l'anneau d'investiture que les princes recevaient du pape, depuis l'anneau de saint Pierre jusqu'à l'anneau du doge, qu'il jetait à l'Adriatique, depuis la bague à tirer de l'arc jusqu'à l'anneau gravé qui servait à sceller toute chose avant l'invention des clefs et des serrures. Comme ajoute l'auteur[1] à qui j'emprunte cette énumération, on voit de combien de bijoux peut se parer le corps de l'homme ou de la femme : il y en a pour tous les âges, pour toutes les conditions; pour l'enfant, pour la jeune fille, pour la mère; il y en a pour l'homme, bourgeois ou soldat, pour l'esclave comme pour l'homme libre; il y en a pour le sauvage comme pour les raffinés de la civilisation; il y en a pour le roi, pour le prince, pour le capitaine, pour le page, l'évêque, le prêtre et le clerc; il y en a pour l'idole, il y

1. L. Falize : Conférence sur les bijoux, faite à la bibliothèque Forney, en 1886.

en a pour le mort, et cette masse énorme de bijoux civils ou religieux, royaux ou guerriers, sacrés ou funéraires, va se subdivisant selon les temps, selon les âges, selon les styles, selon les modes, selon la richesse, selon le caprice, jusqu'à l'infinie variété...

Maintenant, est-il possible d'établir un peu d'ordre dans la masse innombrable de ces délicats documents, de suivre la progression de l'invention des artistes pour tant de bijoux, de distinguer les peuples qui ont été les plus habiles dans l'exécution de ces objets de parure? Assurément la science archéologique commence à être assez bien renseignée à cet égard et l'on verra, en lisant cet ouvrage, quel parti l'auteur a su tirer des découvertes faites en ces dernières années dans les tombeaux antiques pour fixer la chronologie de chacun des bijoux dont il parle. Une remarque générale que l'on peut faire c'est que toutes les sociétés primitives ont emprunté les motifs de leurs parures, des ornements qu'elles adoptèrent, aux éléments mêmes que leur fournissait la nature au milieu de laquelle elles vivaient. Les Égyptiens, qui étaient entourés d'une végétation marécageuse, ont la fleur de lotus, qui reparaît dans tout leur décor. Les Chinois, les Japonais, les Indiens ont les fleurs éclatantes, les oiseaux au magnifique plumage. Les Phéniciens et les Étrusques, ces bijoutiers incomparables, les premiers du monde avec les Grecs, ont évidemment trouvé leurs conceptions si originales, leurs grenailles d'or d'un travail si fin, dans leurs courses incessantes sur la mer, en regardant les coquilles bigarrées, pointillées en relief, que leurs orfèvres imaginèrent de copier, en imitant avec de petits grains d'or les dessins

harmonieux formés par leurs serpentis. A Sidon ou à Tyr, par exemple, il y a quelques milliers d'années, une femme coquette, à l'époque la plus raffinée, savait se parer d'un collier qui se composait de pierres percées, telles que cornalines, jaspe rouge et jaune, sardoines brunes ou améthystes, taillées en perles, en cylindres, en barillets, en médaillons, en forme d'olive ou de noyaux de dattes, souvenir du temps où l'on employait à ce même usage les cailloux roulés qu'on ramassait dans le lit des fleuves ou sur le sable de la mer. Et quels charmants bijoux obtenus par ce simple procédé ! quels gracieux pendants d'oreilles formés par des barillets qui alternent avec des disques, et dont toute la richesse est due à la rareté des pierres !

Une autre remarque curieuse encore, c'est qu'à l'origine, alors qu'il revêt sa forme la plus élémentaire, le bijou est presque toujours symbolique. La valeur qu'il ne tire pas de la richesse ou de la rareté de la matière avec laquelle il est fabriqué, il la tient du sens mystérieux attaché à sa forme, à la disposition de ses ornements. A Taïti, on grave sur des os de poisson bizarrement assemblés des prières ou des poèmes d'amour. En Océanie, une jeune fille donne à son fiancé un collier de rondelles alternativement blanches et noires; c'est ce qu'elle possède de plus précieux, c'est sa dot. En Égypte, de même. Ils étaient symboliques ces admirables bijoux de la reine Aah-hotep, qui sont la gloire du musée de Boulaq, et ceux qui ont été recueillis dans la tombe de Kha-em-nas, fils de Rhamsès II, qu'on voit au Louvre : tel ce pectoral où sont juxtaposés un vautour et un urœus, au-dessous desquels plane un épervier aux ailes éployées tenant dans ses serres le sceau, emblème de l'éternité; telles les égides, tels les colliers formés de perles, de poires, de plaquettes

de verre, distribués en quatre rangs, avec des pendeloques qui, pareilles à des amulettes, ont un sens, et figurent soit le *tat*, le Dieu Res, l'*oudja* ou œil symbolique, etc. Que les bijoux, alors, colliers ou bracelets, bagues ou pendants d'oreilles, soient destinés à quelqu'un de riche, qu'ils aient l'ampleur, la noblesse, qu'ils rappellent, par les lignes maîtresses du dessin et leur somptueuse coloration, le style et le décor des édifices nationaux, ou que, plus modestes, ils ne servent qu'à l'usage des classes moins aisées, ils ont cette parenté quasi-religieuse, cette communauté de signification mystique.

La Grèce aussi, qui pour les bijoux a été inspirée par les Phéniciens, adopta d'abord des formes symboliques. On n'a qu'à relire les descriptions que donne Homère des bagues, des colliers, des pendants d'oreilles dont il se plaît à affubler son peuple de dieux et de déesses, pour comprendre à quel degré de perfection étaient déjà arrivés, aux temps les plus reculés, les bijoutiers de Mycènes, de Cypre, d'Athènes, de Sidon ou de Rhodes. Que dire des œuvres de ce genre qui datent de la plus brillante époque de l'art grec ! Ce sont des merveilles de grâce, de goût et d'esprit qui confondent d'admiration, et dont la technique, en dépit des travaux de MM. Castellani, n'avait jamais été aussi nettement élucidée que dans l'ouvrage qu'on va lire. Le travail de l'artiste, l'expression animée donnée à la matière y est toujours supérieure à la matière elle-même, si rare et si précieuse soit celle-ci. C'est ce qui fait que pour l'amateur superficiel les bijoux grecs ont un aspect inégal, indécis, qui vient du caractère particulier de la ciselure très personnelle, toujours d'accord avec la forme, et pour ainsi dire vivante. Que de fantaisie et de variété dans les

types de chacune des pièces de la parure, une fois qu'on est sorti de l'époque hiératique ! La fécondité d'invention est surprenante, notamment pour les pendants d'oreilles, qui tantôt sont formés d'un motif très simple, un bouton ciselé surmontant une petite figure travaillée au repoussé, ou bien une complication savante de chaînettes et de figures. Les diadèmes imitent tantôt une couronne de fleurs faite de marguerites, auxquelles sont mêlées des aigrettes de feuillage, tantôt des branches de chêne auxquelles s'enlacent des guirlandes entremêlées de figures ailées. Les colliers sont admirables; les bracelets, les fibules pour attacher les péplos sont d'un travail exquis. Quant aux bagues, elles sont dignes de la gracieuse légende en vertu de laquelle les femmes grecques les portaient au quatrième doigt de la main : c'était, selon Aulu-Gelle, parce que « la science anatomique avait fait découvrir un nerf très délié qui part de ce seul doigt pour se diriger vers le cœur où il vient aboutir, » et l'on accorda cette distinction à ce doigt de porter la bague, « à cause de ce lien, de cette espèce de rapport qui l'unit au cœur, la partie noble de l'être humain ».

Le seul peuple qui ait montré autant de goût peut-être que les Grecs, dans la fabrication des bijoux, c'est le peuple Étrusque, lequel semble avoir subi deux influences successives, celle de l'Asie Mineure ou de la Lydie d'abord, et celle de la Grèce déjà orientalisée, ensuite. Dans ce pays, où les hommes aussi bien que les femmes furent possédés jusqu'à la folie de l'amour de la parure, où il y avait, si l'on en croit les monuments gravés qui subsistent, une profusion incroyable de diadèmes, de pendants d'oreilles, de colliers simples, doubles ou triples, avec pende-

loques, de chaînes et de tresses tombant des épaules, se croisant sur la poitrine et descendant le long des hanches, de ceintures à broches, de bracelets au-dessus du poignet et du coude, d'anneaux enfin aux deux mains et presque à tous les doigts; dans ce pays, dis-je, on aima surtout deux bijoux : le collier à bulles et la chaîne. Le premier avait la vertu d'une amulette : la bulle se composait d'une sorte de capsule d'or, d'argent ou de bronze, faite de deux petites cuvettes soudées sur leurs bords. Le second prenait toutes les formes et toutes les dimensions, tantôt celle de tresses doubles ou triples, tantôt de larges rubans, d'entrecroisements sans fin, avec cordons de pierres, de perles, de pendeloques qui couvraient de métal le cou, les épaules, la poitrine et les hanches. Mais cette profusion, ce mélange d'or et de pierreries, — qui n'a plus la sobriété des œuvres parfaites avec combinaisons variées, compliquées et toujours délicates, où les filigranes, les chaînettes, mille détails s'enchevêtrent sans confusion, — annoncent déjà l'approche de la décadence.

A Rome on eut également la passion des bijoux, et presque chacun de ceux-ci fut d'abord un insigne. Par exemple, l'anneau était la marque de l'autorité. Ceux que portaient les sénateurs, les ambassadeurs, étaient d'or. Les phalères ou plaques, les torques ou colliers, les armilles, sortes de pesants bracelets, étaient, pour les officiers, des insignes de commandement. Mais, même après la chute de la République et lorsque l'avènement de l'Empire eut été le signal du débordement de luxe, que l'observation stricte des règles hiérarchiques de la parure pour les diverses classes furent tombées en désuétude, les bijoux romains n'eurent jamais le charme artistique de l'orfèvrerie hel-

lénique. « On n'y retrouve, comme l'a dit fort justement un archéologue distingué, M. J. Martha[1], ni cette fantaisie d'ornementation, ni ces filigranes ténus, ni cette granulation microscopique, ni ces fines ciselures, rien enfin qui rappelle, même de loin, la composition à la fois savante et libre; l'élégance légère des bijoux grecs, les délicatessses qui ravissaient le goût d'un Athénien, ne suffisent pas à la vanité romaine : il lui faut quelque chose de moins transparent, de moins délicieusement insaisissable, quelque chose qui pèse dans la main et dont la valeur soit bien manifeste. » Dans la parure comme dans les autres arts, les Romains tinrent à montrer leur richesse et leur puissance; ils ne connurent pas la grâce.

Faut-il continuer à suivre l'histoire curieuse de la transformation des bijoux à travers les révolutions qui changent la face du monde, à partir du moment où les hordes barbares saccagent les villes et s'étendent en Italie, en Gaule, en Espagne, en Angleterre, arrêtant l'effort de la civilisation, bouleversant tout sur leur passage? Faut-il montrer la vitalité persistante de ces hochets de la vanité et de la coquetterie qui résistent à tant d'assauts, et qui, brisés, fondus, pulvérisés, reparaissent bientôt sous une forme nouvelle aux bras, au cou, à la ceinture des soldats, au front des chefs, à la gorge des femmes?

Les arts antiques ont eu beau être anéantis dans l'effroyable tourmente, le bijou reste; on le revoit plus somptueux que jamais à Byzance, avec je ne sais quoi de mâle et de rude, dans le costume des guerriers mérovingiens. Puis l'Orient peu à peu en-

1. *Archéologie étrusque et romaine*, p. 302.

vahit l'Europe ; un autre art se greffe sur l'art ancien renaissant, et le bijou, mêlant à l'or et à l'argent l'éclat des pierres précieuses et les brillantes harmonies de l'émail, resplendit dans les palais, dans les châteaux du moyen âge, comme sur les vêtements sacerdotaux dans les églises. Il n'est plus seulement un élément de coquetterie, il se purifie dans le service du culte. Les moines eux-mêmes s'emploient à lui donner du lustre, et l'art gothique, sorti des entrailles de l'église, lui imprime son cachet. Si quelques bijoux, tels que le collier, tardent à revivre, en revanche on a les reliquaires qu'on se suspend sur la poitrine, comme celui qui a été trouvé dans le tombeau de Charlemagne et que le grand empereur porta pendant dix-sept ans. Les ornements d'or et d'argent abondent au moyen âge; tout le monde veut en avoir, et il suffit de lire les quelques inventaires qui subsistent de la fortune des rois et des grands personnages de ce temps pour voir quelle prodigalité, quel luxe on mettait dans la parure. En vain les ordonnances se succèdent pour mettre un frein à ce faste ruineux, pour essayer d'imposer à chacun selon rang, son titre, sa situation sociale, de ne se montrer en public qu'avec une quantité de bijoux déterminée. On se rit des ordonnances. Comme le fait remarquer le bon Montaigne : « Dire ainsi, qu'il n'y aura que les princes qui mangent du turbot, et qui puissent porter du velours et de la tresse d'or, et l'interdire au peuple, qu'est-ce aultre chose que mettre en crédit ces choses-là, et faire croistre l'envie à chacun d'en user ? » D'ailleurs, il y avait un motif sérieux pour que les bijoux alors devinssent indispensables à toutes les familles ; c'est que dans ces temps de troubles et de guerres continuelles, ils constituaient une partie facilement transportable du patrimoine et qu'il était aisé de soustraire au

pillage. Qu'on fût roi ou simple gentilhomme, il était commode aussi, en un moment de gêne, d'emprunter aux juifs en donnant comme gage un collier ou une bague. Les bijoux deviennent une matière d'échange; ils sont la garantie des fortunes mobilières, et c'est grâce à eux, en définitive, que les propriétaires fonciers, pouvant satisfaire à leurs caprices de luxe, laissant carrière à leurs fantaisies, donnent aux artistes du travail, alimentent l'industrie, développent le commerce.

Trois influences, trois écoles, à la fin du moyen âge, semblent s'être combinées pour arriver à donner à l'art du bijoutier le caractère particulier, l'éclat, la richesse, la grâce suprême qu'on lui voit au moment de la Renaissance: l'école française, l'école flamande et l'école italienne. La première, avec son ornementation pleine et solide, inspirée des modèles de l'architecture, toute coquette et pimpante, sous une végétation légère de fleurs et de plantes, avait dès longtemps fait ses preuves. Les agrafes de manteaux, les fermillets, les enseignes que l'on portait au chapeau, rivalisaient, pour l'élégance de la forme comme pour la science du procédé, avec les œuvres antiques, tout en gardant un style national. Quoi de plus parfait que le fermillet de la collection de M. Adolphe de Rothschild, dont la monture circulaire, formée d'entrelacs de marguerites et de roses émaillées qu'animent des oiseaux, enveloppe une *Annonciation* en émail translucide sur or? Quoi de plus gracieux que ces bagues, ces bracelets, ces pent-à-col sur lesquels sont inscrites des légendes amoureuses et toutes les devises de la chevalerie? L'école flamande, elle, s'était développée d'autre manière, avait puisé à d'autres sources que l'école française; elle fit pénétrer

chez nous par la Bourgogne une bijouterie plus capricieuse, plus fine, qui accompagnait, par exemple, un fermail de chape, d'un enchevêtrement de clochetons, d'aiguilles, de crochets servant de cadre à une figurine ciselée. A Gand on ciselait, on niellait, on gravait aussi bien, sinon mieux qu'à Florence et à Venise; on émaillait comme à Limoges; on montait les perles comme à Paris. Quant à l'art italien, il était alors d'une sobriété tranquille qui étonne, imprégné des souvenirs antiques et pourtant resté fidèle au caractère de modestie de la religion chrétienne.

Ce fut de ce triple mélange que sortit la bijouterie de la Renaissance. Ce qu'a été celle-ci, il n'y a pas de mot pour le dire. D'un goût moins véritablement pur et parfait peut-être que chez les Grecs, elle a connu toutes les ressources de l'art, s'est servie de tous les éléments précieux que donnent le métal et les pierres, a épuisé toutes les formes que peut inspirer l'imagination la plus libre, la plus capricieuse, la plus exercée et raffinée. Les beaux bijoux qui subsistent de cette époque ne sont pas bien nombreux, car ils étaient de trop grande valeur pour que, les jours de misère et de disette étant venus, le besoin d'argent ait pu faire respecter leur riche monture; mais il en reste assez, les dessins laissés par les artistes sont en quantité suffisante pour qu'on soit à même d'admirer la prodigieuse fantaisie de leur composition, leur ravissante allure, la merveilleuse ingéniosité avec laquelle ils offrent, dans l'harmonie de leurs proportions mignonnes, l'or, l'argent, l'émail, les perles, les diamants, ce qu'il y a de plus somptueux et de plus éclatant au monde, tout cela confondu, amalgamé, vibrant dans la lumière et offrant comme un bouquet étincelant de choses sans prix, qui est une fête pour

le regard, un régal pour l'esprit. N'est-ce pas, au surplus, une nécessité pour cette société fastueuse, prodigue, enivrée d'art, que cette somptuosité de la parure? En Angleterre, en Allemagne, comme en Italie, on n'entend parler que de fêtes, que de costumes magnifiques. A la cour de France, les hommes font presque autant que les femmes parade de bijoux. François I[er] distribue aux dames de sa cour ceux qu'il commande à Benvenuto Cellini. Bientôt Henri III, imitant les Médicis, donnera à ses courtisans la mode des pendants qu'il porte à ses oreilles royales, et elles sont rares, alors, les femmes pareilles à Élisabeth d'Angleterre, qui, parce qu'elle avait de belles mains, refusait de laisser faire son portrait avec des bagues à tous ses doigts. Jamais la coquetterie ne fut plus aiguisée, plus savante, plus éperdument affolée de convoitises qu'à cette époque, où Clément Marot, célébrant les irrésistibles séductions du diamant, écrivait :

Quand les petites vilotières (grisettes)
Trouvent quelque hardy amant
Qui veuille mettre un dyamant
Devant leurs yeux rians et vers,
Coac! elles tombent à l'envers.

Et comment, en effet, rester insensible à ces bagues, à ces bracelets que Benvenuto savait ciseler avec tant de délicatesse, à toutes « les petites gentillesses », pour parler comme Brantôme, que les Étienne Delaulne, les Androuet Du Cerceau, les René Boyvin, les Théodore de Bry, les Collaert, les Floris, les Woeiriot composaient avec une si rare adresse? Les décrire

serait impossible, et l'on ne peut que regretter que la plupart de ces splendides joyaux aient été détruits. Ceux qu'a exécutés, par exemple, Benvenuto Cellini, et qui ont certainement exercé sur le goût des bijoutiers français une action prépondérante, ont presque tous disparu. Qu'est devenu le fameux fermoir qu'il fit pour le pape Clément VII, où l'on voyait un gros diamant de 36,000 ducats, soutenu par de petits anges servant de piédestal à la figure de Dieu le père? Qu'est devenu l'anneau de Paul III, dans lequel était monté un diamant de 12,000 écus, présent de Charles-Quint? Et la bague élégante offerte à Philippe II par la duchesse Éléonore? Et le beau lis de dona Porzia Chigi? Et aussi les parures de Francesca Sforza? Où sont même les bijoux plus modestes qu'il fabriqua en grand nombre pour les seigneurs de la cour, les *chiavacuore,* ces ceintures faites pour les nouvelles mariées, qui devaient « tenir sous clef » les cœurs des épousées; et les innombrables anneaux d'acier incrustés d'or, à la façon romaine, qu'il ne vendait que 40 écus? Il ne reste à peu près plus rien de tout cela. Et cependant les œuvres de ce maître devaient être précieusement gardées dans les familles, puisque ses contemporains en parlent avec une admiration d'autant plus remarquable que, au moment où il travaillait, on se souvenait d'avoir vu le grand sculpteur Ghiberti de Pollaiuolo se livrer à la ciselure, Maso Finiguerra faire des nielles et Piero di Nino monter des filigranes incomparables, Michel-Ange, Jules Romain et tant d'autres illustres artistes, fournir des modèles de bijoux qui semblaient l'absolue perfection! Mais c'est le sort fatal des riches joyaux d'être condamnés à la destruction : l'art qu'ils expriment, ne parvient pas à les sauver.

C'est une opinion qu'il faut oser formuler ici que la Renaissance, toute brillante qu'elle ait été, et malgré les chefs-d'œuvre qu'elle a fait éclore dans la bijouterie comme dans les autres arts, n'a pas eu finalement d'action féconde. L'éclat a été grand, mais il n'a pas duré. C'est, dans notre histoire, un beau jour auquel n'ont succédé que tristesse et que brumes. La décadence a suivi de près l'apothéose. La cause de ce brusque arrêt dans l'épanouissement de l'art français, les esthéticiens se sont mis à la chercher, et peut-être l'ont-ils trouvée en l'attribuant à ce fait que l'introduction dans notre pays des méthodes artistiques de l'Italie a été trop vive, trop violente, trop impérieuse, et que par elle ont été détournées de leur direction naturelle les qualités propres à notre génie national, filles de notre race, de nos traditions, de nos mœurs. Nos sculpteurs et nos peintres, en s'abreuvant à la coupe de l'art italien, au xv[e] siècle, y ont puisé une ivresse factice à laquelle n'a succédé que le désenchantement. Ils ont quitté, leur première, leur bonne nourricière, qui était la patrie, et ont fait comme ces animaux qui, buvant le lait d'une mère étrangère, d'autre espèce qu'eux, ne tardent pas à dépérir.

Ce qui est certain, c'est que la bijouterie, après l'effort inouï de la Renaissance, paraît dégénérer. Les orfèvres ont perdu leur route. Ils sont à bout d'inventions. Un art, pour rester dans le droit chemin, doit toujours marcher avec son temps, exprimer ses mœurs, ses tendances, traduire ses aspirations, répondre à ses habitudes et aux exigences sociales. La cour des Valois eut sans doute des bijoutiers de grand mérite, mais elle acheva d'enlever aux bijoux leur caractère national. Quand arriva Henri IV, on ne fabriquait plus de ces rares parures

savamment composées, où l'or et l'argent n'étaient prétexte qu'à figurines délicieuses, qu'à ciselures exquises. Le bon Béarnais, guerroyant sans cesse, avait autre chose à faire qu'à fournir à des orfèvres des motifs pour colliers ou pour pendants d'oreilles. S'il en donnait à ses maîtresses, c'étaient des perles pesantes et assez lourdement montées. Le diamant commençait d'ailleurs à ne plus être l'accessoire, mais le principal dans ces aimables bagatelles. On venait de trouver l'art de le tailler à facettes, ce qui permettait de l'employer sous ses formes les plus exiguës, d'en faire ressortir tout l'éclat, et de donner aux moindres bijoux l'aspect le plus étincelant. Aussi le bijoutier va-t-il faire place aux joailliers pendant les deux siècles qui suivent, et le diamant va-t-il prendre dans la parure, à partir de Louis XIV, une place prépondérante sinon exclusive.

Le cardinal Mazarin, en réunissant dans ses collections d'objets d'art les plus magnifiques pierres qu'il avait pu trouver, avait contribué à donner le goût des diamants au roi-soleil. La profusion qu'on en fit à la cour est inimaginable. Qu'on lise les *Mémoires* du temps, ceux de Saint-Simon, le *Journal* de Dangeau, les *Lettres* de Mme de Sévigné, on voit qu'à tout instant Louis XIV s'occupe de bijoux, qu'il en achète, qu'il en distribue à ses courtisans, aux dames d'honneur de la reine, qu'il en prodigue à tous ceux qui l'entourent, soit comme marque de sa bienveillance, soit par ostentation de magnificence. Les loteries qu'il organise à ses réceptions de Versailles, ce sont les diamants qui en font les frais. Même à l'époque où la tristesse et les économies nécessitées par les guerres avaient succédé au faste éblouissant des débuts, même pendant le règne morose de Mme de Maintenon, alors que les somptueuses vaisselles d'argent étaient portées à la

Monnaie pour être fondues et transformées en lingots, on continuait, à la cour, en manière de divertissement, à donner de ces loteries qui changeaient les salons de Versailles en sortes de boutiques tenues par les princesses du sang, par les dames d'atours, et où l'on donnait des numéros qui faisaient attribuer aux heureux gagnants, suivant le caprice du hasard, des pierreries, des bonbonnières, des bijoux de toutes sortes.

A cette date, c'est-à-dire vers 1698, Louis XIV ne portait plus de diamants sur ses habits qu'à l'occasion des grandes cérémonies, où, suivant le rapport de Saint-Simon, il en avait pour dix millions, ce qui les rendait si pesants, que le souverain pouvait à peine les porter[1]. Il n'avait même plus de bagues à ses doigts. Quelle différence avec les premières années, alors que tout lui souriait, que l'argent emplissait les coffres de l'État! Jamais on n'avait vu plus de luxe dans les vêtements, tout scintillants d'or et de pierreries!

Louis XV hérita de la même passion, et le diamant, pendant tout le xviiie siècle, ne cessa pas d'être en honneur. Comme il n'y en avait pas assez pour satisfaire à toutes les vanités, à toutes les convoitises, on chercha des pierres qui pussent rivaliser avec celle-ci. On eut les *roses*, les *cailloux d'Alençon*, les *jargons*. Strass inventa les imitations de diamant. Et, pour répondre aux mêmes besoins de parcimonie dans le faste et le clinquant, Leblanc, fondeur du roi, mit à la mode le *similor*, qu'on employa dans les menues pièces de la parure, pour les boucles de soulier, les pommes de canne, les gardes d'épée, et même les boîtes de montre.

1. Saint-Simon, *Mémoires*, t. XIII, p. 199.

Le diamant ruisselait sur la tête et les épaules des femmes : la chevelure était décorée par des aigrettes ayant la forme de fusées, de bouquets de fleurs ou de nœuds de rubans; aux oreilles on portait des girandoles, c'est-à-dire une pierre montée en chaton à laquelle, par divers motifs, étaient attachés trois pendeloques également sur chaton; au cou, des colliers dont le milieu était généralement formé d'un grand nœud avec une ou plusieurs pendeloques; aux manches, à la ceinture, sur la robe, partout et toujours des diamants[1]. Jusqu'alors ceux-ci étaient montés à fond, avec des entourages grossiers d'émail. Pour qu'ils fournissent plus d'éclat encore, on les monta à jour. Mais ce qu'il faut dire aussi, c'est que ces nœuds de rubans, ces pendeloques, ces pierreries furent disposés avec un art, une grâce infinis, sur des pièces de métal dont la ligne, singulièrement assouplie depuis Louis XIV, arriva aux plus spirituels, aux plus aimables contours. D'ailleurs, les bijoux d'or et d'argent, s'ils étaient moins employés pour la parure proprement dite qu'au temps de la Renaissance, prirent des formes nouvelles; ils apparurent sous les espèces de mille petits bibelots ingénieusement inventés, que la vogue d'un moment faisait naître et disparaître, tels que boîtes, bonbonnières, tabatières, pommes de canne, châtelaines, et que les orfèvres savaient ciseler, décorer avec un goût prestigieux, car ils étaient, comme dit Voltaire :

Parfaits dans le petit, sublimes en bijoux,
Grands inventeurs de riens.....

Ce fut, au XVIIIe siècle, la dernière expression de l'art du

1. V. Germain Bapst, *Inventaire de la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe.*

bijoutier, dont la Révolution acheva la décadence, et qui se relève à peine aujourd'hui, après des années d'efforts, d'une léthargie qui n'a eu que de bien courtes lueurs. Les orfèvres déroutés, n'ayant plus de logique ni de principes, n'obéirent qu'à la mode, et, selon les idées du jour, allèrent alternativement à l'imitation égyptienne, étrusque, grecque ou romaine.

Je n'ai pas à raconter ici cette laborieuse renaissance du bijou au XIXe siècle, ni la grande part qu'ont su y prendre des artistes comme Froment-Meurice, Marchand aîné, Robin, Dutreih, les Falize, Eugène Fontenay, enfin l'auteur de cet ouvrage, qui a non seulement ressuscité avec une liberté de goût, une science et une habileté remarquables les plus admirables bijoux grecs, les filigranes délicats, mais qui a été en même temps l'inventeur le plus original et un créateur véritable. J'ai voulu seulement esquisser à grands traits l'odyssée étrange des bijoux qu'on va trouver, dans les pages qui suivent, étudiés en détail, séparément, par groupes et par genres. Ce livre aura été un dernier hommage à l'art que Fontenay a servi avec une passion constante, un legs précieux qu'il aura fait à la science, à son industrie, et dans lequel on peut puiser un précieux enseignement. Le sort inexorable n'a pas voulu qu'il pût du moins jouir du fruit de son labeur et entendre les louanges que son ouvrage mérite. Il en a écrit la dernière ligne, il a procédé au classement des gravures qu'il avait fait exécuter avec un soin jaloux sous sa direction, il a corrigé de sa main la dernière épreuve, et au moment même où le livre allait paraître, il est mort! Le Destin a de ces rigueurs implacables : il semble assigner à chaque homme sa tâche en cette vie, et quand la

tâche est remplie, quels que soient les projets, rêves, intelligence, activité qui restent encore en nous, il faut partir, heureux encore lorsque, comme Eugène Fontenay, on laisse derrière soi une vie artistique si pleine et un livre qui la résume !

VICTOR CHAMPIER.

LES BIJOUX

ANCIENS ET MODERNES

CHAPITRE PREMIER

APERÇU GÉNÉRAL

La Bijouterie, qui est l'art de travailler l'or et les émaux, semble de nos jours tomber en défaveur.

La Joaillerie, qui est l'art de monter les diamants, n'a jamais joui d'autant de vogue.

On exalte le mérite de la dernière venue. Quant à la Bijouterie, on la trouve très inférieure à celle que faisaient les Anciens.

Les Anciens, qui ne connaissaient pas la Joaillerie, mettaient tout leur esprit et tout leur talent à exécuter, en or, les plus belles et les plus riches parures qu'ils pouvaient imaginer. Ils ont atteint une telle supériorité dans ce genre de travail, qu'on ne les dépassera probablement jamais.

Mais on peut dire de même que la Joaillerie que l'on fait actuellement à Paris est tellement remarquable qu'il est permis de la considérer comme ayant, au point de vue du goût, atteint au dernier degré de la perfection.

Toutes choses bien pesées, notre époque arrive donc avec un bagage presque satisfaisant.

A l'Antiquité, les beaux bijoux en or.

A la Renaissance, les fines ciselures et les précieux émaux.

Au XIXe siècle, l'art de monter élégamment le Diamant.

Sans doute, il serait préférable que l'art de travailler l'or et les émaux ne fût pas délaissé. Il n'y aurait nul inconvénient à ce qu'il marchât de pair avec la belle Joaillerie, car l'une et l'autre ne répondent pas aux mêmes besoins. Le Diamant ne fait réellement bien qu'aux lumières, tandis que la beauté de l'or et des émaux est encore augmentée par l'éclat du jour.

Une élégante ne peut s'autoriser de l'intention qu'elle a de se couvrir de pierreries le soir, pour ne pas mettre de beaux bijoux d'or le matin. Les deux parures pourraient donc vivre en bonne intelligence, et, loin de se nuire, se faire valoir réciproquement.

Mais *on ne trouve plus de jolis bijoux d'or,* voilà ce qui se dit partout.

D'où cela vient-il? Les Anciens avaient-ils des éléments de supériorité qui nous font défaut, et ces éléments sont-ils appréciables ?

A la première de ces deux questions, on peut répondre affirmativement, sans hésiter.

A la seconde, on peut répliquer qu'il est possible que quelque côté de ces éléments de supériorité échappe à notre attention, mais qu'il en est deux facilement appréciables, qui sont :

1° La science des formes;

2° La matière employée.

LA SCIENCE DES FORMES.

La production est toujours conforme aux besoins de la consommation. Il ne sied pas à ceux qui achètent d'accuser ceux qui fabriquent de mal faire, si c'est le médiocre qui se vend le plus. L'état plus ou moins relevé de la production industrielle d'un pays est déterminé, non seulement par l'effort de ceux qui produisent, mais surtout par le choix qui est fait, au milieu des choses produites, par ceux qui les consomment, c'est-à-dire par tout le monde.

Le *goût public* qui gouverne est donc le résultat d'une sorte de complicité tacite et générale, qu'il faut subir, bien qu'on en aie, mais dont il est permis de rechercher les causes.

Or ces causes, ou tout au moins une de ces causes, et, je le crois bien, la principale, tient aux mœurs, aux coutumes, à l'habitat; elle tient, en un mot, à la différence du milieu dans lequel vit, non seulement l'artiste moderne par rapport à l'ancien, mais aussi tout le monde. Car il est bien essentiel d'admettre que l'artiste ne fait que traduire l'expression de l'époque à laquelle il appartient, que s'il possède des facultés d'impressions plus vives, et, pour les rendre dans sa spécialité, des instruments plus parfaits ou plus précis que les autres hommes, les impressions éprouvées par lui et par les autres n'en sont pas moins analogues, ou, pour mieux dire, sont déterminées par les mêmes causes.

D'où il résulte qu'un artiste qui produit et qui a du succès ne fait que répondre aux besoins de son époque, qui reconnaît dans ses œuvres ce qu'elle éprouve ou ce qu'elle désire, sans être elle-même en possession du mode d'expression. Ce n'est pas là la théorie de l'art pour l'art, j'en conviens, et les termes que j'emploie ne seraient pas les mêmes s'il s'agissait d'œuvres d'une haute portée pouvant devancer leur temps et ne devant être comprises que plus tard. Mais je crois devoir rester dans mon sujet, et comme je ne suppose pas qu'il soit à redouter qu'on devance son siècle en faisant de la bijouterie; comme, dans le même ordre d'idées, il faut convenir que le consommateur et le producteur, ayant en quelque sorte les mêmes notions d'esthétique, les œuvres de l'un correspondent exactement aux besoins de l'autre, il en résulte que l'artiste industriel n'est absolument que *l'agent d'expression* de la civilisation à laquelle il appartient.

Ce point de départ étant acquis, il est facile de concevoir quelle action peut avoir sur cet *agent* le milieu dans lequel il se meut.

Les objets qui nous entourent ont sur notre esprit une influence énorme.

Étant donné que, dans les beaux-arts, les inventions ne se produisent qu'en vertu d'une action réflexe, c'est-à-dire que l'artiste n'invente que relativement, que ses facultés sont une sorte de miroir, disposé de façon que les objets s'y réfléchissent sous un jour particulier auquel son entendement est soumis, on conviendra que ladite réflexion ne peut se produire que conforme, au moins dans son origine, aux images dont elle est la répétition.

Et quelles images, je vous prie, viennent frapper le pauvre habitant des grandes villes, le pauvre Parisien, si ce n'est celles d'une agi-

tation monotone et vulgaire dans sa forme, aussi insignifiante dans ses manifestations que continue et fébrile dans ses effets.

L'artisan, dans l'antiquité, aussi bien qu'aux époques intermédiaires, habitait de petites villes. Les plus grandes étaient petites par rapport au Paris d'à présent. La vie et son mouvement — telle qu'on la voit encore s'épancher sur les pas de porte, au milieu des rues, dans certaines bourgades d'Italie — était tout extérieure. Les arbres et les fleurs, avec tous les animaux qui en font leur demeure, y étaient mêlés aux habitations. L'homme était en communication constante avec la nature. La forme d'une herbe, la contexture d'une feuille, les masses de verdure, les oiseaux, les animaux domestiques, les bestiaux mêmes lui étaient familiers. La contemplation constante et inconsciente, pourrait-on ajouter, d'éléments naturels inscrivait au fond de son cerveau des images qui s'en emparaient et dont il subissait, même à son insu, l'impérieuse domination. Il en résultait que son esprit était hanté par *les formes*.

Supposons un même motif, une colombe à faire en or, par exemple (je dis une colombe comme je désignerais tout autre sujet), et voyons comment aurait procédé l'artisan italo-grec et comment s'y prendra l'ouvrier parisien pour reproduire son modèle.

Le bijoutier italo-grec dont nous nous représentons volontiers l'atelier placé près d'un jardin, entouré de constructions basses, au milieu desquelles circule en abondance l'air et la vie, a vu, chaque jour, et depuis son enfance, des colombes qui viennent se poser sur le bord de sa fenêtre, qui volent, se poursuivent dans les branches et s'ébattent sur le sol. Sans y penser, il en a appris la forme, les allures; il en connaît tous les traits caractéristiques. Il a, en quelque sorte, emmagasiné dans son esprit les mouvements de la colombe, au même titre, je le répète, que ceux de tous les objets agréables qui lui ont passé journellement devant les yeux.

Eh bien, lorsqu'il voudra faire, en or, une colombe, ce n'est pas lui qui ira la trouver, c'est elle qui viendra lui dire : « *Fais-moi* ».

La forme dont il sera hanté le sollicitera. La colombe se fera en quelque sorte d'elle-même, et elle se fera alors, comme elle aime à être faite, c'est-à-dire avec tout son esprit.

Mais notre pauvre bijoutier parisien, et je ne parle que de celui qui a quelque souci de son œuvre, enfoui dans les toitures de hautes constructions à six étages, qui lui cachent presque jusqu'à la vue du

ciel, quelles impressions perçoit-il ! On peut se dispenser de les décrire. Il n'est certes sollicité par rien de naturel, de poétique ou de gracieux. Il n'a, pour tout mobile, que la nécessité de vivre et de faire vivre les siens, et tous les matins il se demande, en se creusant le cerveau, ce qu'il pourrait bien créer de nouveau. Il cherche, il cherche, sans guide, sans préférences. L'idée lui vient de faire une colombe. C'est joli, une colombe; mais il n'en a jamais bien regardé. Alors il feuillette des gravures. Il rencontre ce qu'il lui faut. C'est mauvais, car c'est un autre, en quête comme lui de moyens d'existence, qui l'a dessinée de mémoire. Qu'importe ! Il s'en sert et la dénature encore en la reproduisant.

Ou bien il s'adresse à un modeleur. Si celui-ci est consciencieux, il cherche à voir une colombe une fois, deux fois peut-être, puis se met à l'ouvrage. Ouvrage qui ne sera que le souvenir incomplet d'une impression fugitive, qui aura quelque chose de la forme du modèle, mais auquel il manquera l'allure intime qu'on ne peut connaître en une ou deux séances. Le ciseleur viendra par-dessus, fera des plumes, et alors... il ne restera plus rien, plus rien que ce qu'on est convenu d'appeler du chic.

Et voilà comme on passe à côté de tout ce qu'il faut, sans s'en douter.

Puis vient le consommateur, dont l'éducation ambiante est la même que celle du fabricant. N'ayant, comme lui, qu'une vague notion de ce que peut être une colombe, il la reconnaît cependant, sans doute à ses plumes, surtout à ce que lui dit le vendeur, et, bien plus frappé par l'idée mignarde ou emblématique qu'éveille, en son esprit, le mot *colombe,* que par la forme du sujet qu'il ignore, il achète de confiance et s'en va bien heureux.

On pourrait, à ce propos, dire en parodiant un mot resté célèbre : *Un peuple a toujours la bijouterie dont il est digne.*

J'ai pris pour exemple un bijoutier italo-grec, comme j'aurais, bien entendu, choisi un artiste flamand, français ou italien du moyen âge et de la Renaissance. Les conditions d'habitat étaient presque les mêmes pour les uns et les autres. Tous ces artistes vivaient entourés de leurs modèles, ou, pour m'exprimer plus exactement, pouvaient prendre leurs modèles dans ce qui les entourait.

Quand un sculpteur moderne veut représenter une belle image féminine, où va-t-il la chercher ? Il puise dans ses souvenirs nourris

des formes antiques et des idées de la Renaissance. Il ne sait ni comment la coiffer, ni comment l'habiller. Il prend un peu par-ci, un peu par-là, car, de bonne foi, il ne peut faire ce qu'il voit. Il ne peut lui mettre ni un chapeau, ni un bonnet, ni même une coiffure en brillants, cela semblerait ridicule.

Pourquoi ?

Il y a un chapitre à écrire sur ce *Pourquoi.*

Les Anciens la faisaient, cette gracieuse image, tels qu'ils la voyaient. Le public la reconnaissait et lui faisait bon accueil.

Le même procédé employé aujourd'hui exciterait un fou rire. L'artiste le sent bien. Il est, du reste, aussi éloigné de se conformer à cette méthode que le public de l'accepter. Que fait-il alors ?

Il cherche de petites inventions de fantaisie, une sorte de négligé de convention dans le dérangement de la chevelure, quelque chose qui ait l'air naïf et qui soit croustillant, rien enfin qui existe et qu'on ait vu nulle part. Ce travail s'accomplit avec peine, par une succession d'efforts du cerveau; il n'en sort rien de caractéristique, cela rappelle tout et ne ressemble à rien, et, quand la vogue en aura passé, s'imprégnera d'un certain ridicule vieillot et ne se rapportera à aucun souvenir, à aucune époque réelle, à aucun style, à aucun monde.

L'effort énorme que l'artiste moderne est contraint de faire lorsqu'il veut produire, effort qui consiste à s'isoler de tout ce qui l'entoure et à évoquer l'image d'objets qu'il ne voit jamais, les anciens ne le connaissaient pas. Ils produisaient en restant dans leur milieu et à l'aide de leur milieu.

La différence est grande entre l'un et l'autre, on en conviendra, car le milieu qui vient en aide à l'un crée, au contraire, des difficultés à l'autre. Ce dernier, séparé de la nature qui a été et reste la grande inspiratrice de toute œuvre originale, va voir les musées, s'il appartient à la race des travailleurs modestes qui croient encore avoir quelque chose à apprendre. Il faut bien chercher son inspiration quelque part. Il en revient pour rééditer le centième exemplaire de sujets qui sans doute sont fort beaux, mais qui ne sont eux-mêmes que des interprétations. Comme les sources vives lui sont fermées, il puise dans l'eau dormante.

Il est facile d'apprécier combien d'éléments variés ont influencé successivement les inventeurs de bijoux. Ce travail offre d'autant plus d'intérêt que le mode d'ornementation adopté par chaque peuple nous

raconte en quelque sorte l'histoire des choses qui l'entouraient, des spectacles dont il jouissait, de toutes les manifestations ambiantes, souvent même de ses préoccupations et de ses croyances.

On trouvera dans la disposition du sol de la primitive Égypte la raison qui conduisit à faire du lotus la base principale de tout le système d'ornementation adopté par le peuple qui l'habitait. Les alluvions successives amenées par les débordements périodiques du Nil, qui ont exhaussé le sol de plus de cinq mètres en moyenne [1] et qui ont fini par acquérir par le tassement une grande résistance et une grande solidité, offrent encore assez de surfaces marécageuses pour que, d'après l'état actuel, il soit facile de concevoir quel devait en être l'état primitif. Une grande partie de l'Égypte, tout le Delta, était alors un vaste marécage où les plantes aquatiques, et particulièrement le lotus, croissaient en abondance. La fleur en était belle, offrant un épanouissement rayonnant très propre à servir de thème à l'art décoratif. Les Égyptiens l'appliquèrent à tout.

L'amphore que, vers les xe et xiie siècles avant Jésus-Christ, nous voyons dans les bijoux assyriens, phéniciens et troyens, n'est-elle pas le souvenir visible d'un des plus grands bienfaits qui aient jamais réjoui l'humanité, l'invention du vin. On n'était pas alors très éloigné de l'heureux temps où la légende veut que la conquête des Indes ait été faite par une armée d'hommes et de femmes, portant au lieu d'armes des thyrses chargés de raisins et des tambours; on venait de faire un dieu du héros qui avait accompli cet exploit, on fit un bijou de l'amphore.

Les Grecs, imbus de leurs mythes polythéistes personnifiés dans leurs divinités aimables accompagnées de leurs attributs, reproduisent en or des bacchantes, des petits génies ailés qui ressemblent à des amours, des colombes, des masques de faunes, tout le bagage enfin de leur mythologie épicurienne.

Les Étrusques, auxquels il semble que les Asiatiques aient apporté l'art de la divination avec son cortège de sphinx, de chimères, de griffons, d'oiseaux à face humaine, d'hommes à queues de poisson, de lions et de panthères qui se dévorent, gardèrent ces terribles images jusqu'au jour où, cédant eux-mêmes à des idées plus riantes, ils

1. Le sol s'est élevé de cinq mètres à Thèbes, plus en descendant vers le sud, moins en remontant vers le nord, surtout dans le Delta, où la vallée s'élargit considérablement (*Revue de l'architecture et des travaux publics : La voûte égyptienne,* par César Daly).

participèrent à l'expansion péninsulaire. Leurs typhons anguipèdes devinrent alors des tritons et des néréides; leurs panthères, au lieu de s'entre-dévorer, se mirent à mordre des raisins et s'attelèrent, par des guirlandes de fleurs, à des chars dorés remplis de bacchantes émues. Les amphores, les cornes d'abondance, les feuillages, les fruits, les créatures élégantes telles que le cygne et le paon, tout ce qui était gai, beau et aimable leur devint familier. Ils entrèrent dans la grande famille italo-grecque.

L'art, dans ces heureuses civilisations, courait les rues. Les statues, les bas-reliefs, les peintures, tout au dehors était une fête pour les yeux, tout était source d'inspiration. L'air, le soleil animant, échauffant aussi bien les cerveaux des artistes que les contours et les couleurs des modèles, il eût fallu être dépourvu de sens pour ne pas enfanter de jolies créations.

Au moyen âge, l'idée religieuse domine toutes les préoccupations. Animé par la foi, le penseur cherche à pénétrer le secret de la beauté des humbles. Le front penché vers la terre, il en scrute les innombrables manifestations, et, prenant une herbe des champs sur le bord du chemin, il la trouve belle dans sa simplicité et digne d'orner la maison de Dieu. Son génie s'en empare. Et la pauvre plante obscure, glorieusement découpée dans la pierre fouillée, grimpe le long des angles, gagne les voûtes, s'élance sur les flèches et monte jusqu'au ciel.

L'or imite la pierre; il se courbe en ogives, se frise en chicorées, prend enfin tout le caractère du gothique, pour venir encadrer des *adorations,* des *passions,* des *crucifixions,* des *mises au tombeau.*

Puis viennent les maîtres du XV[e] siècle qui renouent la tradition interrompue. Les Italo-Grecs avaient transformé les créations terribles de la théogonie étrusque en images aimables et riantes, mais empreintes d'un certain sérieux originel. Ces maîtres en conservent plusieurs dont le beau caractère les a frappés; ils gardent le sphinx, le griffon, le satyre, la néréide, mais ils semblent prendre à tâche de ridiculiser les autres; ils leur déplument les ailes, leur allongent démesurément le cou, les font grimacer, tirer la langue. Ils les attachent à des rinceaux ou à des volutes par des ceintures métalliques, espèces de carcans ornés de pierreries, qui les empêchent de saisir les grappes de fruits pendues devant eux. Ils en font des grotesques. Les plus terribles deviennent les plus ridicules; c'est la revanche du bon sens sur les terreurs de la superstition.

Toute l'antiquité réapparaît, travestie ou non; elle devient l'idéal poursuivi par les grands maîtres, qui s'en inspirent sans la copier et prend nom Renaissance.

Afin que rien ne leur manque, le faste de cette époque vient ajouter à ce régal de l'esprit le plaisir des yeux. Les cortèges brillants sillonnent les rues à toute occasion; ce ne sont qu'entrées de ville, pompes mythologiques, tournois, cavalcades, chasses, cérémonies de toute sorte en grand costume d'apparat. Les motifs religieux ne leur faisaient pas non plus défaut. A côté d'un pend-à-col sur lequel un seigneur du XVIe siècle chevauche avec une dame en croupe et un faucon chaperonné sur le poing, n'en voyons-nous pas un autre, au musée du Louvre, qui représente saint Michel terrassant le dragon.

Toujours l'artiste obéit à l'influence du milieu dans lequel il vit.

On connaît l'origine du système d'ornementation qu'on désigne par le nom de *rouleaux* ou de *cuirs*. Il était d'usage, au moyen âge, de dessiner et de peindre les cartouches d'armoiries sur des peaux de bête. Ces peaux, exposées au soleil et aux intempéries, se roulaient sur elles-mêmes. La contraction des parties isolées, comme le cou et les pattes, produisaient des effets variés et inattendus dont les artistes ne tardèrent pas à tirer parti. Ce fut le point de départ de tout un important système décoratif qui a pris une grande place et dont les maîtres de la Renaissance ne manquèrent pas de s'emparer plus tard.

Les lacs et les rubans, les lettres entrelacées, sans être des modèles pris dans la nature, exprimaient les idées de constance et d'attachement qui furent pendant un temps très à la mode. Ils ont fourni des motifs innombrables et les idées galantes du XVIIIe siècle les firent marier aux guirlandes, aux couronnes, aux oiseaux emblématiques, aux trophées d'amour qui ornèrent les bergerades. C'est de la coquille, ou plutôt du coquillage mêlé aux cuirs étirés d'origine allemande, que découle l'invention du style appelé rocaille ou rococo.

Donc il semble indispensable, à un artiste qui veut créer, soit de vivre en communication directe et constante avec la nature et tout ce qu'elle produit de puissant, de grand, de gracieux ou d'aimable, soit d'être entouré de belles œuvres, soit d'assister à de beaux spectacles, à de grandes pompes dont les élégances et les richesses pourront faire jaillir en son esprit l'inspiration, soit d'habiter un pays dont les croyances, les convictions ou les tendances traductibles en formes visibles et tangibles lui fourniront des éléments décoratifs.

Il importe d'ajouter que cette éducation des choses ne peut rester le privilège des seuls artistes; elle doit être le partage de tous, aussi bien du consommateur que du producteur, sous peine de rester stérile dans ses effets.

Aucune de ces conditions, qui sont toutes celles dont nous venons d'apprécier la puissance génératrice, ne semble réalisable aujourd'hui. Mais je ne crois pas à l'amoindrissement des facultés de la race humaine. Presque inappréciables pour nous, les développements, les transformations se continuent à travers le temps et préparent lentement les éclosions réservées pour l'avenir.

LA MATIÈRE EMPLOYÉE.

Tout le monde sait que l'or tout à fait pur ne se rencontre pas à l'état naturel.

On trouve ce métal allié à une certaine quantité d'argent qui peut varier entre six et vingt pour cent, suivant les contrées.

Les premiers artisans qui le mirent en œuvre l'employèrent tel que la nature le leur donnait; mais lorsque l'art de la fonte des métaux fut connu, on admit comme règle générale d'ajouter une fraction de cuivre à cet alliage naturel, afin de lui donner une résistance suffisante pour qu'il pût supporter le travail et l'usage ; car l'or tout à fait fin, qu'on appelle à vingt-quatre carats ou mille millièmes, est mou presque autant que du plomb. La fraction d'argent qu'il contient, lorsqu'il est à l'état natif, n'en modifie pas la trop grande malléabilité. L'adjonction d'une partie de cuivre pur, dit cuivre rosette, peut seule donner de la résistance à l'alliage.

Cette adjonction fut pendant bien longtemps très minime et calculée juste pour obtenir la résistance nécessaire, sans cependant nuire à l'éclat naturel du précieux métal.

On peut admettre que les anciens et les artistes de la Renaissance employaient le plus souvent l'or à vingt et deux carats, c'est-à-dire formé de vingt et deux parties d'or affiné, et de deux parties d'alliage.

A ce titre de vingt et deux carats, l'or n'est pas oxydable. Il ne se noircit pas au feu, et les acides, à part l'eau régale qui attaque l'or pur, n'ont aucune action sur lui. Il reste d'une belle couleur jaune qui gagne

à l'usage. Il peut recevoir indistinctement tous les émaux, il leur laisse toute leur transparence, toute leur coloration, et en augmente l'éclat. Bien qu'il puisse être poli, il n'en a pas besoin, ni d'aucune autre préparation. Sa beauté réside dans sa substance que rien n'altère.

La malléabilité de l'or à vingt et deux carats lui donne une plasticité remarquable. Les bijoux fabriqués à ce titre élevé offrent toujours un modelé souple, des contours gras et moelleux. Les lignes rigides et sèches, les angles aigus en sont absolument proscrits, par la raison assez simple qu'ils sont difficilement exécutables.

Comme un bijou n'est pas une œuvre d'architecture, cette difficulté n'offre pas de grands inconvénients, et lorsqu'il s'agit d'estamper, de mouvementer, d'emboutir ou de coquiller une lame d'or à vingt et deux carats, le rendement se mesure exactement au goût et à la volonté de l'ouvrier qui accomplit le travail, car la souplesse et l'obéissance de la matière sont parfaites. S'il s'agit d'y faire des soudures, la supériorité de cet alliage se manifeste encore. J'ai exécuté en or à vingt et deux carats des travaux, presque des tours d'adresse, absolument irréalisables avec un alliage plus bas, comme par exemple de souder une suite de granulations microscopiques à une pièce moulée, ayant un grand poids.

Une légende prétend que l'or à vingt et deux carats a été abandonné à cause de sa trop grande mollesse qui le laisse se déformer à l'usage. Tout en reconnaissant, en partie, la justesse de cette objection, je suis cependant amené à constater que, pendant de longs siècles, on n'a pas employé un autre alliage, et que ce sont ces longs siècles qui ont laissé les chefs-d'œuvre que nous conservons précieusement dans nos collections, chefs-d'œuvre qui n'existeraient pas si les Anciens avaient fait emploi de l'or à dix-huit carats.

On se plaît à exalter le caractère artistique des bijoux de la Renaissance. Ces ouvrages devaient leurs qualités, autant à la matière employée, qu'au mérite des artistes qui les ont conçus et exécutés. Ils sont de tous points irréalisables en or d'un titre inférieur [1]. Voilà ce qu'il importe que sachent bien ceux qui semblent s'être donné à tâche d'écraser le présent de tout le poids du passé.

1. On voit, dans la requête présentée au roi François I[er] en 1541 par les principaux maîtres-orfèvres, réclamant contre l'ordonnance rendue en 1540, que plusieurs gentilshommes exigeaient qu'on fabriquât pour eux des pièces en or, *au-dessus de vingt-deux carats*, ce qui était alors une infraction entraînant la confiscation du bijou.

L'or à dix-huit carats est celui que nous employons de nos jours. A ce titre le métal devient légèrement oxydable, il noircit quelque peu le linge blanc. Il ne reçoit, en fait d'émaux transparents, que l'émail bleu, encore en diminue-t-il de beaucoup la chaleur et l'intensité. Il ternit et refroidit l'émail vert, de façon à le presque décolorer et à le rendre insupportablement sec. Il se refuse absolument à recevoir les émaux rouges et roses. Il exerce, sur toutes les nuances qui dérivent de ces couleurs principales, la même action délétère, quand on parvient à les y faire adhérer.

Le bijou fait en or à dix-huit carats a besoin, pour être achevé, d'être délivré de la calamine qui s'est formée à sa surface pendant le travail et sous l'action du feu, calamine qui n'est autre que l'oxydation du cuivre qu'il contient. Ce travail se fait avec un grattoir qui en enlève l'épiderme. Puis il faut, soit le polir à l'aide, successivement, de ponce en poudre, de tripoli et de rouge, ou bien lui donner une couleur jaune par une suite d'immersions dans un bain de sels et d'acides en ébullition.

Le premier travail, qu'on appelle *le poli,* lui donne un éclat superficiel et temporaire, qui est deux fois l'ennemi de toute forme un peu fine, de tout modelé quelque peu délicat. La première fois, parce que la polisseuse à laquelle ce travail incombe ne peut, quelque habile qu'elle soit, que déformer l'objet en l'usant pour le polir ; la seconde, parce qu'après que le bijou est poli, il brille à un tel point que les grands contours en restent seuls saisissables à la vue, ce qui fait qu'on ne peut guère polir aucun travail plastique et que, par conséquent, la fabrication du bijou poli reste forcément limitée à certains modèles unis, de forme simple.

Le second travail, qu'on appelle la *mise en couleur,* a pour but de donner au bijou un aspect aussi rapproché que possible de celui qu'on fait en or fin. En effet, il le rend jaune, mais d'un jaune trop cru, quelque peu criard, et seulement superficiel. L'usage fait à la longue disparaître la trace de ce jaune sur les parties proéminentes, en y laissant réapparaître la couleur naturelle de l'alliage, et dépose une sorte d'oxydation noire ou vert-de-grisée dans les angles concaves. Ce qui fait qu'après un certain temps, il a perdu tout le charme qu'il tenait de l'artifice, et qui n'était qu'une approximation. Si le bijou mis en couleur offre de grandes surfaces lisses et unies, elles se rayent outrageusement.

En un mot, *l'usage* qui donne au bijou fait en or à vingt et deux carats une si jolie patine, qui le rend plus beau et plus riche, détruit absolument les qualités superficielles de celui fait en or à dix-huit carats. De sorte que l'un devient plus laid, par les mêmes causes qui rendent l'autre plus beau.

Tout compte fait, l'or à vingt et deux carats, qui a l'inconvénient d'être un peu trop mou et de se déformer, est d'une couleur superbe qui gagne à l'usage, tandis que l'or à dix-huit carats, employé de nos jours, offre la résistance nécessaire, mais perd au porter les couleurs et l'éclat qu'il a reçus dans son neuf.

Il me semble que rien n'empêche de marier ces qualités en doublant l'or à vingt et deux d'or à dix-huit, et d'obtenir ainsi une matière qui aura le charme de l'un et la solidité de l'autre. J'ai eu l'occasion d'appliquer ce procédé à des pièces qui devaient être particulièrement soignées, et je m'en suis très bien trouvé.

On s'étonnera peut-être de la grande admiration que je manifeste pour la belle couleur de l'or allié à un titre élevé, c'est que, maintes fois, je me suis trouvé à même d'en apprécier les qualités. Il faut voir des bijoux faits en cette matière portés dehors, au milieu de la verdure, sous la calotte des cieux, au grand soleil, pour subir la magie de ses effets. Il est aussi impossible d'en juger sur des pièces renfermées dans des vitrines, que d'admirer la beauté vivante dans une nécropole.

Les fêtes des Grecs et des Romains se célébraient à l'air. Ils avaient les feux embrasés de leur ciel bleu pour faire valoir la belle couleur de leur or, comme nous avons les milliers de bougies pour faire resplendir nos diamants. Ils avaient inventé le *bijou pour le jour;* nous avons inventé, pour la nuit, le bijou qu'on appelle *joaillerie.*

En somme, l'histoire des élégances de la parure féminine, à travers les âges, se résume en trois grandes phases.

Je placerai la première en Grèce, à l'époque où les lois défendaient aux Athéniens de paraître dans les processions sacrées, et même dans les lieux publics, autrement que vêtus de blanc. J'aime à me représenter l'or des diadèmes, des colliers, des fibules, des pendants, se détachant sur des chevelures noires, courant en traits de feu sur des carnations brunes et chaudes, et brodant de leurs arabesques capricieuses à reflets vivants, les belles tuniques blanches aux plis simples.

La seconde sera en Italie vers le commencement du XVIe siècle. J'admirerai, sur les épaules et dans les cheveux dorés des superbes

Vénitiennes, des merveilles de ciselure et d'émaillerie. Autour de leur cou seront attachées de larges chaînes d'or, enrichies de rubis et de perles. Les damas de soie et les velours laisseront toute leur valeur aux délicatesses de ces bijoux fouillés avec art, qui, par leurs fins détails, sont de petits poèmes, et par leurs fières découpures, des ornements superbes.

Enfin je trouve la troisième, à notre époque même, à la fin du XIXe siècle, et j'admire au corsage élégant de notre gracieuse Parisienne un chef-d'œuvre de joaillerie que jamais les siècles passés n'ont vu, c'est une fleur faite en diamants, qui semble respirer comme une fleur naturelle.

CHAPITRE II

ANNEAUX ET BAGUES

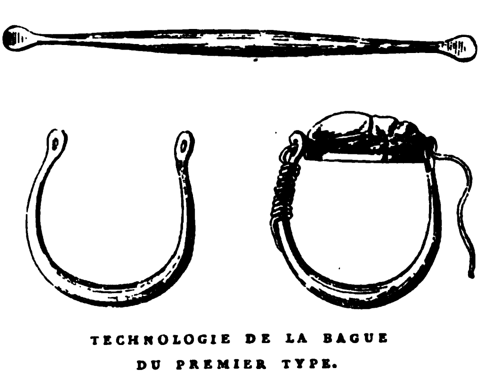
De tous les bijoux le plus simple est l'anneau.

La bague est un anneau agrémenté d'un chaton orné le plus souvent d'une pierre précieuse ou d'une pierre gravée. Je crois qu'elle est antérieure à l'anneau.

Les plus anciennes bagues que nous connaissions nous viennent des Égyptiens. Elles offrent à l'étude un grand intérêt. Les caractères qui les distinguent sont la simplicité, la résolution et la force.

On pourrait les diviser en trois types principaux, cependant j'en indiquerai quatre pour faire une part à la fantaisie.

Le premier et, selon moi, le plus ancien est celui si connu du scarabée tournant. Je le considère non seulement comme le plus ancien parmi les anneaux, mais encore comme un des premiers bijoux qui ont dû être fabriqués, parce que toutes les parties dont il se compose sont réunies et maintenues ensemble par de simples combinaisons d'arrangement et sans le secours de la soudure, qui probablement n'était pas encore connue lorsqu'il fut inventé.



TECHNOLOGIE DE LA BAGUE DU PREMIER TYPE.

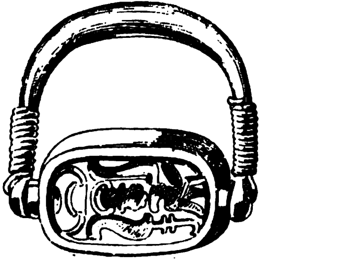
L'ouvrier martelait tout d'abord un fil d'or, de façon à lui donner, dans sa longueur, la forme fuselée; puis, après en avoir aplati les deux extrémités en manière de spatules, il le courbait. Dans cet état les deux extrémités du fil étaient disposées pour saisir la pierre. Il faisait alors

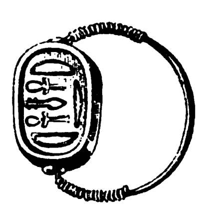
au centre de chaque spatule un trou correspondant à celui du scarabée, puis il goupillait ensemble le scarabée et l'anneau d'or à l'aide d'un fil plus fin, dont il enroulait les deux bouts de chaque côté sur la partie fuselée de l'anneau, immédiatement au-dessous de la spatule. Et sans soudure aucune la bague était achevée et solide. Le scarabée roulant sur la goupille présentait alternativement ses deux faces en dehors, de façon à montrer son dos lorsqu'on le portait au doigt, et à offrir la partie plate intaillée d'hiéroglyphes, lorsqu'on en voulait faire usage comme cachet.

Le musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, conserve une dizaine de bagues exécutées de cette manière. La pierre de l'une d'elles porte en intaille la figure d'un guerrier babylonien.

Dans ce bijou la simplicité du moyen est aussi remarquable que la beauté de la conception et la caractéristique de la forme. On sent qu'il est sorti du premier coup des mains de l'ouvrier qui l'a inventé, tel quel et parfait. Plus tard, lorsqu'on eut commencé à faire usage de la soudure, le scarabée a quelquefois été entouré d'une sertissure; les spatules ont reçu une lentille d'or pour les renforcer, sans que ces légères modifications lui aient enlevé son bel aspect primitif.

Le n° 494 (Musée égyptien du Louvre, salle historique H) et d'autres pièces encore, sans numéros (salle civile L) en offrent diffé-





BAGUES ÉGYPTIENNES DU PREMIER TYPE.

rentes variétés. Les scarabées sont faits en pierres dures, cornalines, jaspes ou onyx, quelquefois en pâtes de verre ou en terres ou même en schistes émaillés colorés. Ils présentent tous sur la face opposée à celle qui figure le scarabée des signes hiéroglyphiques intaillés ou moulés en creux suivant la matière. Ils sont tous perforés de part en part dans le sens de leur longueur.

Le contour général de la bague rappelle celui d'un étrier, car le

dessous du scarabée, étant plat et droit, forme à ses points de jonction avec l'anneau d'or, à l'intérieur, un angle de chaque côté qui en interrompt la ligne circulaire. Cette forme d'étrier augmente en raison de la grandeur du scarabée et se trouve, au contraire, atténuée, lorsque le scarabée est petit.



SCEAU DU ROI HORUS.

Quelquefois le scarabée est remplacé par un chaton quadrangulaire tournant, comme dans le n° 481, dit *Sceau du roi Horus*, et dans le n° 466 (salle historique H). Dans ce cas chacune des quatre faces présente un sujet différent.

Incidemment je ferai remarquer que la pièce n° 481, dite *Sceau du roi Horus*, est de proportions tellement exagérées, qu'il est impossible d'y voir autre chose qu'un sceau, bien qu'elle ait reçu la forme d'une bague. Je reviendrai sur cette observation; mais, dès à présent, je tiens à constater que l'importance du sceau chez les Égyptiens était telle, qu'elle avait nécessité la création de fonctionnaires spéciaux chargés de leur garde et sans doute de leur emploi. Le Canope à tête humaine inscrit sous le n° 370 porte une inscription qui nous révèle ce fait. Il y est dit que le prince Kha-em-uas a fait don de ce vase à un chargé des sceaux sacrés, nommé Ati. Et le cône funéraire n° 393 vient le corroborer. On y lit : « Le premier prophète d'Ammon, garde des sceaux, Tothi[1]. »

BAGUE A SCEAU QUADRANGULAIRE.



BAGUE ÉGYPTIENNE DU DEUXIÈME TYPE.

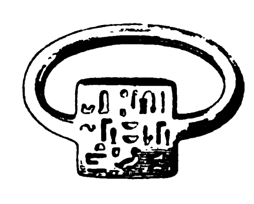
Le deuxième type conserve encore le souvenir de la forme étrier, mais déjà la fabrication en devient plus savante. Le contour extérieur de l'anneau perd sa rondeur brusquement et monte des deux côtés pour aller saisir, à angles droits, la plaque du

1. *Catalogue de la salle historique de la galerie égyptienne*, P. Pierret (1877).

sceau qui est large comme tout le doigt. Malgré cette forme extérieure, l'anneau est rond à l'intérieur. L'objet est pris sur pièce et résolument taillé. Celui qui est composé de deux anneaux jumeaux accouplés est particulièrement saisissant.

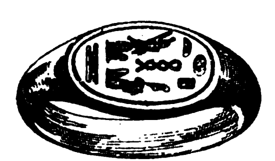
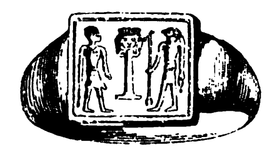
Le troisième type fait un peu double emploi avec le deuxième, cependant il mérite une mention à part, parce qu'il semble ouvrir la





BAGUES ÉGYPTIENNES DU TROISIÈME TYPE.

porte à la fantaisie. C'est toujours la même forme étrier avec une variante. Il est représenté par une bague en pâte de verre à chaton plat fait d'une simple plaquette hiéroglyphique (salle civile S), par deux autres également en pâte de verre bleu turquoise : le chaton de l'une est en forme d'œil, et celui de l'autre en forme d'écusson. Elles ont toutes les deux la forme ronde à l'intérieur. Enfin je citerai une bague en or, dont le sceau carré pris sur pièce se continue par un corps mince traité en anneau.

BAGUES ÉGYPTIENNES DU QUATRIÈME TYPE.

Le quatrième type est absolument à part des trois autres. Tout en restant simple, il comporte déjà une recherche qui marque indubitablement sa place, comme le dernier venu de tous. C'est l'inauguration d'un nouveau principe. La forme d'étrier est tout à fait abandonnée et fait place à la forme dite *chevalière* encore en usage de nos jours. Celle exécutée en argent et portant le n° 493 est accomplie de tous points. On ne peut souhaiter un galbe plus souple, plus gras, plus caressant à l'œil. Elle a conservé sa destination utilitaire, elle est restée sceau, parce que à cette époque la bague dépourvue du sceau

ne semble pas avoir eu de raison d'être; mais déjà l'ouvrier a recherché l'élégance de la forme. Il l'a réalisée sans cependant obtenir un effet aussi pittoresquement décoratif que celui offert par les deux premiers types.

Toutes les bagues en or de cette époque sont massives, c'est un de leurs caractères absolus.

Je crois que l'ordre dans lequel je présente ces quatre types peut être considéré comme leur rang d'âge. Quoique empreints tous les quatre d'une gravité presque analogue, quoique dépourvus, au même degré, de toute coquetterie, quoique également masculins, ils offrent cependant entre eux une différence appréciable.

Le premier est purement et simplement un sceau, c'est-à-dire une pierre de cachet qu'on a fixée après un fil d'or pour en rendre l'usage plus commode. Le mode employé pour la monture et décrit plus haut l'indique assez. Ce mode, très ingénieux, a dû être précédé d'un autre plus élémentaire, mais qui devait être insuffisant, ce qui l'aura fait abandonner.

Un simple fil d'or, traversant le scarabée de part en part et dont on rattachait ensemble les deux extrémités, devait en faire tous les frais. On comprend que les échantillons qui ont pu exister de ce mode primitif aient été détruits pour être remplacés par un autre. Il était nécessaire de fixer après l'intaille une partie facilement saisissable, une sorte d'anse pour retirer le sceau de la cire, après que l'empreinte était marquée. On y mit un anneau. La pièce n° 457 au Musée égyptien du Louvre nous offre l'exemple d'une de ces tentatives. La sardoine à teinte rose et blanchâtre qui lui sert de chaton est maintenue par un seul fil qui la traverse deux fois en sens inverse, en se croisant pour venir ensuite s'enrouler sur lui-même. Elle date de la XII[e] dynastie. Mais cette monture élémentaire n'était pas satisfaisante. La pièce tournait mal, l'anneau cédait, s'ouvrait; il fallait trouver mieux. C'est alors que furent inventées les spatules forées et la goupille, et c'est seulement à une époque postérieure, vers la XVIII[e] dynastie, c'est-à-dire à peu près dix-huit cents ans avant notre ère qu'il est possible de constater l'emploi de la soudure dans ces objets, ainsi qu'on peut le voir par l'anneau n° 460 au nom de Thoutmès III.

Le second type est encore bien un sceau; mais il devient bague, par la forme intérieure de l'anneau qui, parfaitement ronde, épouse celle du doigt.

Le troisième a pour base le chaton-sceau fait de la même matière que le corps de la bague. Il ne présente pas un caractère aussi saillant que les précédents, mais il est le père d'un autre que nous retrouverons chez les Italo-Grecs.

Le quatrième devient tout à fait une bague, en conservant sa fonction de sceau.

Cette gradation est parfaitement saisissable; j'aurai l'occasion d'y revenir quand je traiterai des origines de ce bijou.

Ces quatre beaux types résument à peu près tous les caractères de la bague égyptienne. Cependant, pour être complet, je mentionnerai une pièce remarquable en ce sens qu'elle est seule de son espèce. C'est une bague en incrustations de pierres et de verres colorés, tenus dans des alvéoles. Elle figure deux belles fleurs de lotus qui prennent de chaque côté le chaton composé de cinq petits cylindres en lapis et cornalines alternés. La fragilité de ce travail le rendait peu applicable à une bague. C'est peut-être ce qui en explique la rareté.



BAGUE EN INCRUSTATIONS DE PIERRE.

Je veux aussi parler accessoirement de la bague n° 486 (salle historique Q), qui est ornée de deux petits chevaux en ronde bosse assez bien tournés, placés debout sur le chaton. Elle est finement exécutée, quoique peu raisonnée et peu raisonnable. L'usage devait en être impossible. Elle date probablement de la fin de la monarchie, alors qu'on était las du bon et du simple.

Restent les bagues et les sceaux en terres émaillées.

Dans la salle historique Q, nous trouvons :

Sous le n° 555, un grand sceau dont la plaque mesure cinq à six centimètres en longueur et deux en largeur, et qu'on peut ranger dans la catégorie de ceux qui étaient importables. Sur le cartouche est inscrit le nom de Séti Ier.

Et sans numéro, un petit anneau bleu, très fin, au nom de Ramsès II.

D'autres petits anneaux bleus, de ce bleu idéal, tendre et éclatant dont ce peuple avait le secret (salle civile S), semblent avoir appartenu à des femmes ou à des enfants. Ils ont pour chaton, soit l'*ouza* ou œil symbolique, le scarabée, l'uréus ou la fleur de lotus, quelquefois une petite rosace. Ils sont mignons et délicats. Ils étonnent par leur parfait état de conservation.

Pour achever l'examen des terres émaillées et des pâtes de verre, je mentionnerai ces larges anneaux de forme cylindrique qui sont ornés de sujets découpés à jour, grossièrement indiqués, et aussi celui qui représente, émergeant en diagonale et faisant une saillie d'au moins deux centimètres, le buste de la déesse Sekhet, à la tête léonine, surmontée du disque du soleil et coiffée du klaft. Ces singularités, qui offrent certainement un intérêt archéologique, ne fournissent qu'un mince élément d'étude, au point de vue qui nous occupe.

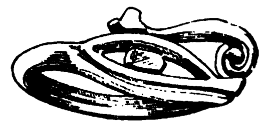


SCEAU EN TERRE ÉMAILLÉE, AU NOM DE SÉTI Ier.

La pièce n° 457, dont il est parlé plus haut, nous démontre que la première bague d'or faite par les ouvriers égyptiens remonte à deux mille ans au moins avant notre ère.

Voici deux nouvelles observations à l'appui de ce fait.

Le musée du Louvre possède une sardoine en forme de chaton de bague (série des cartouches royaux), dont la gravure représente le roi Amenemha III de la XIIe dynastie (2000-1900) terrassant un guerrier. Cette gravure, faite pour célébrer la gloire du roi, date soit de son vivant, soit des premières années qui suivirent sa mort. Ce monument nous indique que les Égyptiens connaissaient la glyptique près de deux mille ans avant l'ère chrétienne.



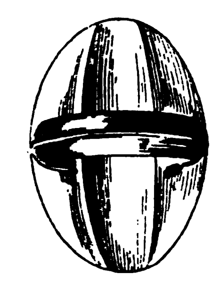
BAGUE OUZA.

Il est supposable qu'un peuple qui savait graver les pierres fines possédait également l'art de les monter en or. Si nous en doutions, la Bible viendrait très heureusement à notre secours, en nous apprenant que le Pharaon remit à Joseph son anneau d'or en signe de pouvoir. Or cet événement se passait en 2113-2003. La coïncidence des dates semble concluante. Elle nous permet d'attribuer aux plus anciens de ces bijoux venus à notre connaissance l'âge respectable de 3,800 à 3,900 ans.

Hérodote dit que les Babyloniens portaient aussi au doigt un

anneau à cacheter. Celui qui a été trouvé à Salonique peut bien être un de ceux-là. Il appartient à l'époque chantée par Homère, époque à laquelle les Asiatiques étaient civilisés relativement aux Grecs, qui ne connaissaient pas encore la bague. Il est tout en or massif. La plaque, intaillée et soudée après l'anneau, a reçu, par-dessous et dans toute sa longueur, une façon destinée à ménager une place pour le passage du doigt. Le sujet de l'intaille représente deux guerriers nus, n'ayant pour tout vêtement qu'une sorte de pagne, armés de sabres ou d'épées semblables aux armes de bronze antéhistoriques qui sont conservées au musée de Saint-Germain. L'attitude de ces combattants, qui luttent avec des lions, rappelle le style des cylindres de l'ancien empire de Chaldée. On voit là un spécimen de l'art le plus antique. Ce bijou, qui est considéré comme appartenant au IX[e] siècle avant Jésus-Christ, fit partie de la collection de Gobineau, pour arriver à celle de M. Danicourt, à qui je suis redevable de cette obligeante communication. Il n'a d'analogues que de semblables bagues trouvées par M. Schliemann à Mycènes et publiées par lui dans son remarquable volume [1].





BAGUE BABYLONIENNE.
Collection
de M. Danicourt.

De l'Égypte et de l'Asie Mineure, l'art s'est répandu en Occident, mais non pas en passant tout entier par la Grèce, nous allons le voir.

Il a été trouvé en Étrurie d'assez nombreux exemplaires d'un type de bague qui n'offre d'analogie avec aucune autre. Ces bagues sont faites en or et ne sont ornées d'aucune pierre. Elles portent toutes un chaton elliptique très saillant, décoré d'une lame d'or travaillée tantôt en intaille, tantôt en relief.



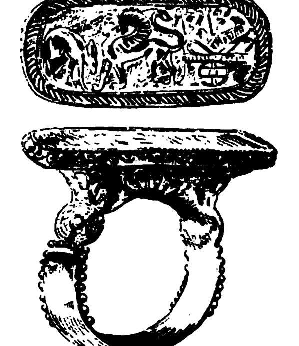
CHATON INTAILLÉ
D'UNE BAGUE ÉTRUSQUE.

Le musée du Louvre en possède dix en intaille et quatorze en relief. Le Cabinet des antiques en a huit intaillées et une en relief. Presque toutes représentent des animaux ou des êtres fantastiques, sphinx, lions ailés, chimères. Je donne le dessin de trois de ces bagues.

1. *Mycènes* (1879).

L'une porte le n° 2895 au Cabinet des antiques, les deux autres les n°s 405 et 401 au musée du Louvre.

Celle n° 2895 représente, gravés en intaille, un lion ailé et un sphinx affrontés, entre lesquels est plantée, toute droite, une petite palmette surmontée d'une croisette. La monture et l'anneau, qui paraît être plein, sont tout unis, sans décor aucun.



BAGUE ÉTRUSQUE
A CHATON INTAILLÉ.

Celle n° 405 est également gravée en creux. Elle représente un char traîné par un sphinx et un cerf, et conduit par un homme qui s'y tient debout.

Une autre figure, placée derrière, porte dans ses mains une sorte de bâton, peut-être un luth, et devant l'attelage une biche semble brouter. Le mouvement de cette dernière est remarquablement juste, le sphinx est d'une belle facture, mais le dessin des personnages est enfantin. Un cadre pointillé circonscrit la composition, une cordelette très fine orne le tour du chaton. La monture granulée qui le décore est un travail relativement moderne.





BAGUE ÉTRUSQUE
A CHATON EN RELIEF.

Celle n° 401 est en relief. Le catalogue indique qu'elle représente *Apollon,* sur un char traîné par des chevaux ailés, poursuivant de ses flèches *Phlégas* et sa fille *Coronis*. Un fil taraudé et rapporté par la soudure suit à l'intérieur le bord du chaton, dont l'extérieur est décoré d'un fort beau travail en filigrane, et qui est soutenu, à ses points de jonction avec l'anneau, par deux chimères traitées en haut relief. Bien que l'anneau et peut-être le chaton semblent être d'une fabrication moins ancienne que la plaque, l'ensemble de ce bijou a conservé un beau caractère.

Ces bagues sont absolument d'origine étrusque et remontent à la plus haute antiquité.

On a remarqué le caractère perso-assyrien des figures gravées en creux. Il s'explique par ce fait que l'Étrurie a été une des premières voies par lesquelles la civilisation orientale a pénétré en Europe.

Les origines des Étrusques, bien qu'elles aient été l'objet de controverses anciennes et modernes très nombreuses, sont restées assez obscures. Il est cependant un point qu'il semble raisonnable d'admettre, c'est que les Étrusques ont subi deux influences successives. Celle de l'Asie Mineure ou de la Lydie d'abord, et celle de la Grèce déjà orientalisée, à la suite. Les fouilles le plus récemment opérées et les affirmations des auteurs les plus compétents[1] viennent à l'appui de cette opinion.

Oserai-je ajouter que l'étude attentive des bagues dont je parle m'avait amené à cette conclusion avant que je connusse ce courant d'opinion. En effet, ces bijoux, dans leurs petites proportions, sont aussi éloquents que les autres monuments. *Le génie des temps,* selon la belle expression de Michelet, se révèle dans les moindres œuvres.

Ces grandes ailes de sphinx coquillées à leurs extrémités, ces personnages d'un caractère si primitif, cette roue de char dont les jantes sont reliées par des barres transversales qui y tiennent lieu de rayons, tout, jusqu'à la façon dont est traitée la petite palmette qui croît entre les pieds du quadrupède, ne me semblait en rien révéler l'influence de l'art grec. En admettant qu'il y eût eu influence, d'où pouvait-elle provenir, si ce n'était des pays mêmes du sphinx ?

Les dessins de celles nos 413 et 414, au Louvre, sont encore plus naïfs, et dans la collection qu'en possède le British Museum, il en existe une qu'on dirait intaillée par un enfant, tant la façon dont elle est gravée — faut-il dire *gravée? grattée* serait peut-être plus juste — révèle soit l'inexpérience de l'outil, soit l'emploi d'un outil bien imparfait.

Elle est divisée en quatre compartiments, par trois zones transversales, et doit être vue dans le sens de sa longueur. Dans le premier compartiment en haut, il y a l'épervier à tête humaine, qui était chez les Égyptiens l'image de l'âme; dans le second, un hippocampe, au-dessous une chimère ailée; enfin, dans le dernier, le même épervier à tête humaine, mais figuré cette fois à l'envers, de façon que la bague, dans quelque sens qu'on la portât, fût ornée en haut du même épervier.

Outre celles que je viens d'énumérer, j'avais eu le loisir d'en analyser une que possède M. Augusto Castellani, de Rome, d'une

1. *L'Étrurie et les Étrusques,* par Noël des Vergers.

facture tout à fait primitive, et dans la composition de laquelle la palmette, quatre ou cinq fois répétée, sert à séparer de petits personnages plantés debout, et rappelle en quelque sorte le rôle que jouent les virgules entre les mots. Elle a été trouvée à Cerveteri.

La bague dont le travail est en relief me cause une toute autre impression. Je retrouve là tous les caractères de l'archaïsme grec. La projection en avant du nez et de la barbe, l'exagération de certains muscles, la grosseur fuselée de la cuisse, la minceur de la taille et la finesse outrée des attaches. Autant de traits que je vois exactement reproduits sur les vases corinthiens trouvés à Cœre ou Argylla, aujourd'hui Cerveteri, et sur les vases grecs de l'époque archaïque. Les sujets qui y sont représentés sont accessibles à nos connaissances. La fable d'Apollon et de Phlégas est classique, tandis que le sujet des premiers nous échappe complètement. A quel mythe inconnu peut faire allusion ce char traîné par un sphinx et par un cerf et cette biche posée devant? Je l'ignore et n'en ai trouvé l'explication nulle part. Le sphinx est là, debout, planté sur ses quatre vigoureuses pattes, dans une saisissante analogie de pose avec le grand taureau assyrien à face humaine.

Le travail fait en intaille ne peut laisser aucun doute sur sa destination de cachet ou de sceau. Or il est à peu près démontré qu'à la fin du xe siècle avant notre ère, les Grecs ne connaissaient pas encore l'usage de cet objet, et d'ailleurs, au milieu des merveilles en bijouterie qui proviennent de la Grèce, on n'a trouvé aucune bague ayant la forme de celles qui nous occupent.

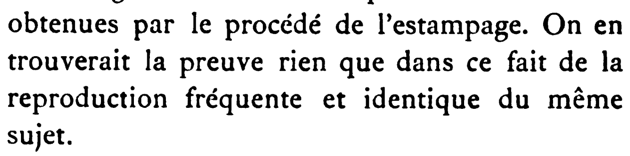
On peut donc conclure que la première a été importée chez les Étrusques par les Orientaux, qui dès longtemps faisaient usage du sceau, et que le décor de la seconde est dû à l'influence grecque, qui, peut-être à bien peu de distance, vint se greffer sur l'autre.

Dans des fouilles faites assez loin de Vulci[1], il a été trouvé des bijoux et des vases complètement archaïques de forme et de dessin, qui annonçaient une époque *très antérieure* à la conquête romaine. D'autres fouilles, faites en 1835-1836 à Cerveteri, avaient amené la découverte de la nécropole d'Argylla, ainsi que de divers objets qui attestent que le culte de Mithra y avait pénétré dès le VIIIe siècle avant Jésus-Christ[2], c'est-à-dire antérieurement à la fondation de Rome.

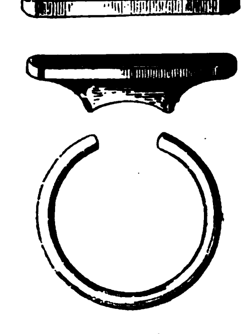
1. *L'Étrurie et les Étrusques* (Atlas, pl. XXXI), par Noël des Vergers.
2. *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie,* par Bouillet (art. *Cœre*).

Enfin j'ajouterai que l'âge donné aux vases connus sous les noms de *vases de Milo* et *vases de style corinthien ou asiatique*[1], dont le caractère est absolument identique à celui des secondes bagues, est d'environ huit cents ans avant notre ère.

Ces indications réunies me semblent offrir tant d'éléments de probabilité, que je ne crois pas être téméraire en adoptant le même âge pour celle des deux bagues que je considère comme un peu postérieure, c'est-à-dire pour celle en relief représentant Apollon. Elle aurait alors en chiffres ronds deux mille sept cents ans.



Toutes les lames des bagues en relief me paraissent avoir été obtenues par le procédé de l'estampage. On en trouverait la preuve rien que dans ce fait de la reproduction fréquente et identique du même sujet.



TECHNOLOGIE DE LA BAGUE ÉTRUSQUE.

J'ai déjà fait remarquer que, dans plusieurs de ces bagues, cette lame, soit qu'elle fût gravée ou qu'elle fût ciselée ou estampée, avait seule été conservée et que la monture avait été refaite. Celles-là sont, la plupart du temps, ornées de travaux en filigranes. Quant à celles dont la monture paraît être authentique, elles offrent cette particularité que l'anneau a été rempli d'étain. Voici, d'après l'étude que j'en ai faite, comment se fabriquaient ces objets.

Ils étaient faits de trois pièces :

N° 1. La plaque gravée ou estampée, dont les bords pliés tout autour, à angles droits, figuraient une bâte s'ajustant comme un couvercle de tabatière à frottements sur la pièce suivante n° 2.

N° 2. Le dessous du chaton, qui était obtenu par le procédé de l'estampage, et de chaque côté duquel on pratiquait un trou à fleur du fond, afin de pouvoir y introduire les deux extrémités de l'anneau.

N° 3. L'anneau ouvert, creux, fait en or excessivement mince et dont l'ouverture était un peu moindre que l'écart indiqué par l'épaisseur du bas du chaton dans lequel étaient pratiqués les deux trous.

1. *Archéologie grecque*, par M. Collignon (p. 227).

L'ouvrier faisait pénétrer les deux extrémités de l'anneau dans les deux trous du chaton et les y fixait par le procédé de la soudure d'or. Dans cet état, les deux extrémités béantes de l'anneau creux et vide se présentaient à l'intérieur du chaton. C'est alors qu'on le remplissait d'étain en fusion. Cette opération achevée, on fermait le dessus du chaton à l'aide de la lame, dont les bords ajustés à frottement sur ceux du chaton étaient ensuite rabattus par-dessous tout autour, comme un sertissage.

Je ne crois pas qu'il faille voir une intention de supercherie dans ce mode de fabrication qui paraîtrait singulier de nos jours. Il semble, au contraire, correspondre assez précisément à ce qu'il nous est permis d'entrevoir de l'état industriel chez les vieux étrusques.

Il faut d'abord qu'on se rappelle que l'écart relatif entre le prix des métaux était alors prodigieusement moindre qu'il ne l'est de nos jours. Ainsi, par exemple, l'or, à la fin du xe siècle avant notre ère, n'avait, d'après les récits d'Homère, que onze fois la valeur du bronze employé pour la fabrication des armures [1]. Il est vrai que les bagues que nous étudions appartiennent à une époque moins reculée. Cependant l'écart devait être encore peu considérable au viie siècle, aussi bien pour l'étain, qui entrait pour une partie d'alliage dans la fabrication du bronze et qui était d'un prix très élevé, que pour le bronze lui-même.

De plus, la manière dont la lame est rapportée, manière qui révèle nettement les procédés industriels d'ouvriers possédant encore, par tradition, l'art d'assembler les métaux sans le secours de la soudure, eût rendu la constatation d'une supercherie excessivement facile, si tant est qu'elle eût existé.

Je crois donc que cette adjonction de l'étain devait s'opérer en vertu d'une convention tacite établie entre le fabricant et l'acquéreur, à une époque où l'or était rare en Étrurie, parce qu'elle permettait à l'ouvrier de donner à l'objet une plus grande solidité sans en changer l'aspect.

L'influence orientale se rencontrera de nouveau avec le génie étrusque, lorsqu'elle pénétrera en Europe par la Grèce, et que celle-ci couvrira les rivages de l'Italie de ses colonies nombreuses, à tel point qu'elles recevront le surnom de Grande Grèce.

De ce nouveau mélange sortira la belle fabrication italo-grecque.

1. La valeur de l'or est actuellement 1,400 fois supérieur à celle du bronze.

Avant d'aborder l'étude des inventions propres à ces civilisations réunies, je dois m'occuper de ce qu'elles ont emprunté à l'art égyptien et examiner ce qu'elles en ont fait.

Je retrouve d'abord le type scarabée (nos 429 à 434) au Musée étrusque du Louvre. Le scarabée est devenu mignon, les deux côtés de l'anneau s'arrondissent en une courbe amicale et viennent l'embrasser doucement. La bague est de forme presque toute ronde. Le fil d'or qui s'enroule à droite et à gauche, autour de l'anneau, ne goupille plus le scarabée; la fabrication en a été amendée; il figure seulement à titre décoratif. La raison d'être qui avait présidé à l'invention primitive a disparu, et, avec elle, les règles qu'elle avait imposées. La fantaisie les a remplacées. L'intaille n'est plus un sceau, elle est devenue cachet. Les nos 435, 437, 439 et 440, au Louvre, fournissent des spécimens variés de cette transformation. Dans certains cas mêmes, les Grecs ont donné une plus grande importance au rôle décoratif du scarabée, ainsi qu'on le peut voir dans la belle bague dessinée ci-contre, dont le scarabée est en or, ce qui est fort rare, et dont le travail très soigné permet de reconnaître tous les détails de l'animal. Cette belle pièce a été trouvée dans un tombeau de la Chersonèse taurique et peut être considérée comme appartenant à la belle époque grecque.



BAGUE SCARABÉE ÉTRUSQUE.



BAGUE SCARABÉE GRECQUE.

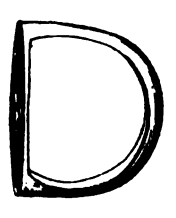
La bague à scarabée qui est demeurée la plus sérieuse est celle qui était réservée à Rome pour récompenser le courage militaire.

BAGUE A CHATON FORME ŒIL.

Je trouve au Musée étrusque du Louvre des bagues à chaton en forme d'œil, ce sont les nos 545, 549, 550 et 558 qui rappellent le troisième type que nous avons étudié chez les Égyptiens. Le chaton du no 545, qui semble avoir appartenu à une femme, porte gravé en intaille dans l'or un génie ailé tenant dans chaque main une couronne, avec une inscription grecque. La bague est en or, d'un seul morceau. L'anneau, fait d'un fil étroit, épouse les deux angles de l'écusson et en conserve tout autour l'arête. Celle no 549 est dans le même genre, plus grande; elle est répétée plusieurs fois.

Ces pièces ont une analogie frappante avec d'autres qui sont d'origine grecque. Dans les unes comme dans les autres, l'anneau qui maintient le chaton semble n'en être que la continuation, c'est-à-dire avoir été pris sur le même morceau d'or et obtenu par un travail de martelage, sans le secours de la soudure. Telles sont les bagues

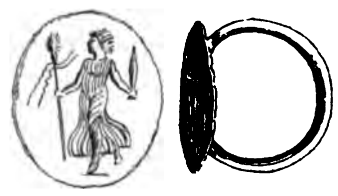




BAGUES GRECQUES D'UN SEUL MORCEAU, OBTENUES PAR LE MARTELAGE.

n° 558, au Louvre, n° 2922, au Cabinet des Antiques, et aussi une tête de Minerve archaïque, vue de face et coiffée d'un bonnet phrygien, excessivement curieuse, ainsi qu'un merveilleux quadrige d'une belle facture que possède le British Museum. A la même catégorie de bagues en or, dont le chaton est intaillé, il faut ajouter le n° 527 de la collection de Luynes.

Cette dernière me semble d'une belle invention. Le chaton, en forme d'œil qui porte un lion gravé en intaille dans l'or, se continue par un corps en fil rond, fuselé près de la plaque et plus gros au centre, à la manière des sceaux égyptiens. Le parti pris et l'originalité de cette conception sont remarquables.



BAGUE A CHATON RAPPORTÉ PAR LA SOUDURE.

Le n° 550 au Louvre offre cette particularité que la plaque, cette fois rapportée à l'aide de la soudure, est amincie sur les bords par le martelage, et j'ai vu, dans le Musée de Naples, deux bagues du même genre d'origine étrusque, dont les plaques rapportées sont bombées comme de grosses têtes de clous ronds. Sur l'une est intaillée une petite figure de Mars, sur l'autre un Cupidon.

On reconnaîtra que, bien que se reliant à la bague en forme d'œil, par une certaine analogie, les anneaux n°s 550, 558 et 2922 constituent un type particulier suffisamment caractérisé. Ce type est originaire de la Grèce.

Les Grecs et les Romains ont aussi emprunté aux Égyptiens leur

bague chevalière dont la forme constamment reproduite est encore à la mode de nos jours. Dans la belle collection que possède le Musée de Naples, on peut admirer une pièce en or massif, d'une superbe tournure, sur le chaton de laquelle est gravée une figure appuyée sur une lance et présentant une couronne de la main gauche. Cette figure, comme presque toutes les œuvres de la glyptique grecque, est traitée avec une admirable sûreté de dessin et de modelé. Elle a été trouvée à Pompéi, ainsi que vingt autres, sur les chatons desquelles sont intaillés des caractères particuliers, dont je n'ai pu saisir la signification. Le dessin que je donne y est souvent répété. Peut-être est-il la représentation d'une palme.

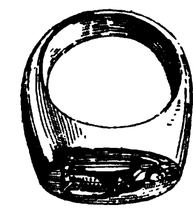


BAGUE POMPÉIENNE.

Il ne faudrait cependant pas se hâter de conclure de ce qui précède que les anneaux grecs étaient toujours aussi simples. M. le baron Pichon possède une bague fabriquée au temps de Périclès, dont l'ornementation est remarquablement riche. Le chaton très étendu est fait d'une calcédoine sur laquelle Silène est représenté en intaille. Une guirlande de myrte règne à la base et l'enveloppe comme une couronne, l'anneau y est admirablement rattaché par une double volute d'une délicatesse exquise, et se continue en un travail de filigrane très recherché, le tout en or d'un titre très élevé.

Nous retrouvons souvent au musée du Louvre la bague chevalière, ornée d'un grenat cabochon (nos 508 à 511), ce qui la classe définitivement dans les bijoux de parure.

Le Cabinet des Antiques nous fait voir sous les nos 2683, 85, 86 et 87 des chevalières dont le travail est attribué aux Romains. Elles sont ornées soit de petits nicolos, soit de petits jaspes ovales gravés en creux et sertis incrustés. La forme en est lourde et disgracieuse. Mais, pour réhabiliter les ouvriers romains, il faut admirer la chevalière n° 2888 qui est sortie de leurs mains. C'est un beau morceau massif pris sur pièce, d'une bonne facture. L'ampleur magistrale de l'ovale du chaton force l'anneau à prendre extérieurement la forme de l'étrier. La gravure en creux dont il est orné représente Isis-Cérès debout avec le pschent, s'appuyant de la main droite sur son sceptre et de la gauche présentant des épis.



BAGUE ROMAINE.

Il convient de mentionner d'autres pièces dans lesquelles on retrouve l'influence égyptienne. L'une d'elles est formée d'un gros fil

d'or, dont les extrémités enroulées en boucle nerveuse et serrée se terminent sur le devant par deux bustes de femmes qu'on croit être Cérès et Proserpine (Louvre, n° 579). Le Cabinet des Antiques en possède une variante (n° 2632). Les bustes y sont au nombre de trois, moulés et ciselés en bas-relief comme les premiers. Ils représentent les deux mêmes déesses entre lesquelles on aurait ajouté Iacchus, coiffé du pschent. Dans cette variante les bustes de Proserpine et de Iacchus sont portés par une même fleur. Ces deux objets rappellent considérablement par la disposition l'anneau en terre émaillée, représentant la déesse Sekhet et dont j'ai fait mention plus haut. Au British Museum, je vois le même motif répété; mais les deux bustes, au lieu d'être juxtaposés, sont placés à contresens. Je vois encore un large anneau, composé de méandres de fil d'or, orné sur le dessus d'un *uræus* à tête de Cérès, accolé d'un serpent.



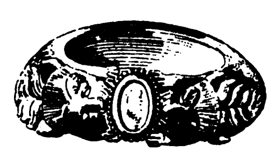
BAGUE A BUSTES.

Voilà les ouvrages qui semblent avoir été inspirés aux bijoutiers italo-grecs par leurs devanciers. Nous allons maintenant examiner ceux dont l'invention leur appartient en propre.

Nous abordons l'époque à laquelle les artistes n'ont plus à se plier aux exigences dogmatiques, le moment où ils cessent de voir dans le bijou autre chose qu'un objet de parure. La fantaisie devient alors leur seul guide, ils vont donner à la bague son véritable caractère féminin. C'est maintenant la délicatesse du goût et du travail que nous allons admirer.

Un serpent mince et délié, qui n'a pris de la nature que ses élégances, s'enroulera en de nombreux anneaux. La tête et le cou s'avan-







BAGUES ITALO-GRECQUES.

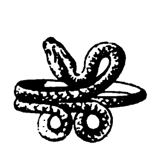
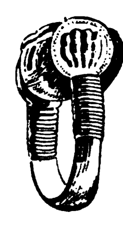
ceront sur le doigt, en formant des contours gracieux auxquels les replis de la queue feront équilibre en bas de la bague (Louvre, n° 493)[1].

1. Le Cabinet des Antiques en possède un du même genre (n° 2925), mais moins heureux en ce que les enroulements sont interrompus par un chaton posé dessus sans motif.

Un autre serpent aussi hardi que simple décrira d'un jet heureux des méandres qui sont encore nouveaux aujourd'hui (n° 494). Il en a été trouvé comme cela des quantités qui figurent au Musée de Naples.

Deux petites têtes de lion (n° 447), placées aux extrémités d'un large anneau droit, viendront mordre un petit chaton scarabée tout mignon.

De minces cordelettes parallèlement accolées formeront un ruban

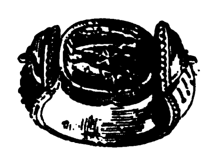

BAGUES ITALO-GRECQUES.

qui, après s'être roulé en une spirale de trois ou quatre tours (n° 495), sera terminé à chacune de ses extrémités par un petit mascaron dont l'aspect uni fera ressortir le ton mat de l'anneau.

Deux minuscules têtes de bélier, spirituellement modelées, viendront s'affronter à la place qu'occupe ordinairement le chaton (n° 500) et l'anneau dont elles forment les extrémités, garni d'astragales et de cordelé, en fera bien le bijou le plus mignon qu'on puisse rêver.

Un annelet formé d'un fil d'or, presque aussi fin qu'un cheveu,





BAGUES ITALO-GRECQUES.

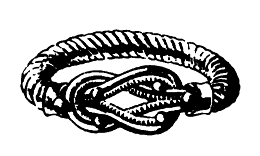
après avoir dessiné un nœud herculien, se terminera par deux petites feuilles d'émail bleu, bordées d'un astragale (n° 504).

Deux autres, les n°s 2890 et 2891 au Cabinet des Antiques, à chatons de scarabées en cornaline, dont l'un porte au revers, gravé en intaille un éphèbe nu soulevant des deux mains un vase sans anses, et l'autre un jeune chasseur nu en marche, portant sur son épaule un oiseau suspendu à un bâton sont vraiment d'une élégance achevée. Le filigrane du n° 2890 est fin et gentil, la silhouette du corps est bien

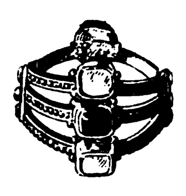
trouvée. Quant au n° 2891, il offre cette originalité que les spatules qui viennent saisir le scarabée sont faites en forme de capsules, invention aussi neuve qu'au premier jour, dont une seconde édition figure au musée du Louvre sous le n° 440, et dont la bague à griffes de lion semble n'être qu'une variante.

Les Romains sont moins spirituels peut-être; en tout cas, ils sont plus sévères et quelquefois lourds.

Je retrouve chez eux le nœud herculien deux fois (nos 502, 503,



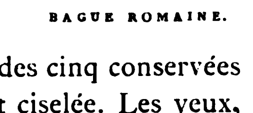




BAGUES ROMAINES.

Louvre). Il est gros, épais. Formé de deux fils accouplés, dont l'un est uni et l'autre façonné, il est agrémenté de six grains d'or jetés là on ne sait trop pourquoi. J'aime, par exemple, cette bague à triple corps, dont le point de départ est un seul anneau sous le doigt (n° 505). La conception en est originale et l'effet heureux. Le musée du South-Kensington possède une amplification de la même idée, dont on verra le dessin avec plaisir. Le centre en est orné de deux saphirs et de trois grenats alternés. J'aime aussi cette autre faite de deux vigoureuses têtes de serpent affrontées, dont la ciselure est bien sentie (n° 580).

Ce modèle a été répété souvent, car le même existe en plus petit au Cabinet des Antiques, en très gros au Musée de Saint-Germain, où il se trouve reproduit en argent; le Musée de Naples en possède huit exemplaires, de grosseurs variées, dont cinq en argent et trois en or, et les musées de Londres en conservent sept, dont la plus belle est à coup sûr l'une des cinq conservées au British Museum. Elle est en argent superbement ciselée. Les yeux, faits de grains d'or rapportés, sont admirablement placés dans leurs concavités. La forme des têtes, le modelé des écailles sont excellents.



BAGUE ROMAINE.

Le Musée de Naples m'a fourni l'occasion de constater un fait important, avec preuves à l'appui : c'est que la bague sigillaire jouait

un rôle considérable dans la civilisation romaine. On douterait de ce fait que la grande quantité de pierres gravées trouvées dans les cités vésuviennes suffirait pour asseoir une certitude.

Ces pierres sont de toutes natures et de toutes formes. Elles sont serties, noyées dans l'or, épousant ainsi la courbe de l'anneau. Celles que nous possédons au Louvre, du n° 457 à 484, bien que moins intéressantes, peuvent en fournir un exemple.

Outre les pièces que je viens de signaler, il faut, pour avoir quelque idée du rôle important que jouaient les intailles, examiner la belle collection léguée au Cabinet des Antiques par le duc de Luynes, celle aussi nombreuse, possédée en propre par le Cabinet et la collection du British Museum. On fera bien aussi de consulter l'ouvrage écrit sur la matière par Abraham Gorleus [1].

Le Musée britannique conserve quelques bagues romaines excessivement rares. Elles sont en forme de chevalières. Le chaton en est formé de verres imitant parfaitement le lapis, à l'aide d'une couche bleue posée sur de l'émail blanc. Ces verres sont incrustés de sujets d'or et imitent à s'y méprendre une incrustation faite sur pierre. Le Musée de Naples possède une collection d'anneaux en bronze dont les plaques, très grandes et de formes variées, sont revêtues d'inscriptions en relief. Elles ont été trouvées dans les cendres de Pompéi et semblent être des timbres ou marques de fabrique. Il en existe dans le même genre, salle des bronzes, au Louvre.


ANNEAU MORTUAIRE.

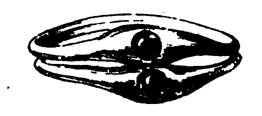
Je ne veux parler que pour souvenir de bagues à grands chatons en forme d'œil, représentant des sujets grossièrement traités, en estampé sommaire, du n° 485 au 488, au musée du Louvre, qui ne sont que des anneaux mortuaires, nuls comme intérêt et dont j'ai rencontré partout le type monotone.

Bien que j'eusse le désir de déterminer les dates correspondantes à chacune des fabrications que nous venons d'examiner, j'ai trouvé ce travail tellement hérissé de difficultés et si incertain dans ses résultats, que je ne l'ai pas entrepris. On peut cependant croire que l'époque de Périclès correspond au moment où fut atteint le *summum* de la perfection, dont les traditions se perpétuèrent encore pendant de longues années, mais que la fin de l'ère païenne devait voir décliner.

1. *Diactyliotheca, seu annulorum sigillarium*, etc., etc. (1707).

Les objets trouvés à Pompéi appartiennent à cette dernière période et portent la marque de cette décadence. Les Pompéiens étaient tous trafiquants, plus occupés de spéculations commerciales que de recherches artistiques. Ils étaient surtout enclins à encourager l'industrie qui produisait à bon compte des choses faisant de l'effet.

Les bagues de fiancés, que remplace de nos jours l'alliance moderne, se composaient autrefois de deux anneaux jumeaux dont le


BAGUES DE FIANCÉS. — DON D'AMITIÉ.

n° 2954 (Cabinet des Antiques) nous montre la forme. Ces anneaux façonnés en demi-joncs offraient par devant deux petits chatons ovales sur chacun desquels on gravait le nom d'un des fiancés. Parfois chaque anneau était orné d'une petite pierre, comme il est démontré par celle qui est au Musée de Naples, ainsi que par celle trouvée à Kertch, dans le tombeau de la reine au masque d'or, et qui est conservée au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Chacun des deux anneaux de cette dernière est orné d'une petite cornaline. Nous retrouverons encore plus tard et pendant longtemps le même usage.

Il faut croire que les anneaux jumeaux étaient aussi parfois employés comme symbole d'amitié si l'on s'en rapporte à la bague de la collection du duc de Luynes, portant le n° 529. Il est vrai que cette dernière n'est pas de tous points semblable aux autres. Les deux anneaux, au lieu d'être accolés, sont rattachés ensemble par un fil d'or faisant lacet, chaque angle du lacet étant arrêté par un petit grain. L'inscription gravée sur le chaton est grecque, **ΦΙΛΟΥ ΧΑΡΙΝ ΕΠΑΓΑΘΩ**, et se traduit en français par cette phrase : *Vœu en faveur d'un ami.*



BAGUE DE FIANÇAILLES.

Un autre anneau de fiançailles ou de mariage provenant de Pompéi, et que j'ai vu au Musée de Naples, peut faire supposer que l'usage variait suivant les pays et les époques. En effet, celui dont je parle a la forme d'une chevalière. Sur le dessus sont ciselés dans l'or, en bas-relief, une *bonne foi* surmontée d'un nœud et placée entre deux lettres qui sont vraisemblablement les initiales des conjoints.

Est-il besoin d'appeler l'attention sur un point qui ressort de l'examen que nous venons de faire ? Que si les bagues de provenance italo-grecque se distinguent toutes plus ou moins par le charme et l'invention, pas une ne porte la marque de la richesse, pas une n'est ornée de pierres rares ou précieuses. Et cependant il en existait de cette sorte. Les Romains comme les Grecs avaient coutume de garder, dans des armoires spéciales appelées dactyliothèques, leurs collections de pierres précieuses, à cause de leur prix et de leur beauté. On donnait le même nom aux écrins pour les bagues, écrins dans lesquels on les déposait quand on les ôtait de ses doigts. Cet écrin était composé d'une petite tige droite placée au centre d'un disque, et qui était destinée à recevoir les bijoux. Une boîte en ivoire ainsi faite a été trouvée à Pompéi.

Malheureusement, le sort de tout ce qui a une grande valeur intrinsèque est de disparaître à un moment donné, ou tout au moins d'être dénaturé pour des besoins de réalisation. Cette considération peut faire comprendre la rareté de ce genre d'objets, rareté que nous aurons l'occasion de constater encore plus d'une fois, dans le cours de ces études.

Je veux placer ici un anneau de forme singulière, qui, bien que faisant figure au milieu d'objets de provenance occidentale, pour la plupart, appartient à une autre civilisation. Il est fait en jaspe vert d'un seul morceau, et sa forme, coupée en sifflet, est excessivement remarquable. Il est orné de trois camées et d'une intaille sur nicolo, incrustés dessus, derrière, et sur les côtés. Il porte le n° 2726 au Cabinet des Antiques et, pour la forme, il est exactement semblable à celui que possède le Musée égyptien, salle civile S, sans numéro. Seulement ce dernier est en cornaline tout unie et n'a reçu aucune incrustation. De fait, si ces deux pièces ont été fabriquées l'une en Égypte, l'autre en Europe, ce qui n'a rien d'impossible, le type en est absolument d'origine indienne. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir les dix anneaux de même forme, en jade blanc, qui sont conservés au Musée indien de Londres. Ces derniers sont tous richement incrustés d'émeraudes, de rubis et de turquoises formant des jets, des palmes, des enroulements de fleurs du plus beau caractère indien. Ils se portaient au pouce pour tirer l'arc.



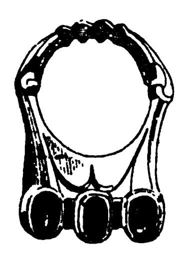
BAGUE A TIRER L'ARC.

Les Romains faisaient aussi des anneaux tout en pierre d'un seul morceau, mais ces anneaux avaient la forme usitée en Occident. Le musée du South-Kensington en conserve plusieurs en cornaline blanche presque transparente, qui sont d'origine latine.


ANNEAU
DE L'EMPEREUR AUGUSTE.

On voit, galerie des Offices, à Florence, dans la salle des médailles et intailles, un anneau connu sous le nom de : *Anneau de l'empereur Auguste.* Il paraît être en or massif. Un sphinx est intaillé sur l'onyx du chaton; peut-être cette pierre a-t-elle servi à l'empereur Auguste; mais il est facile de voir, à la lourdeur de la forme, que la monture date du Bas-Empire.

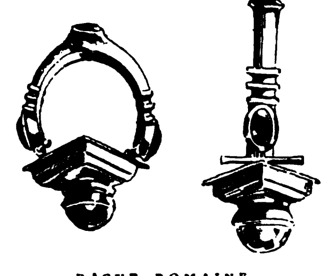
De la même époque, au Cabinet des Antiques :


BAGUE
ROMAINE.

Une bague (n° 2889) est très particulière, et je dirai presque jolie. Elle est formée d'un triple chaton sertissant une phrase entre deux saphirs cabochons. La conception originale de ce bijou semble aussi neuve que si elle était d'hier.

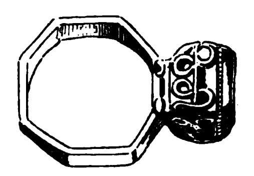
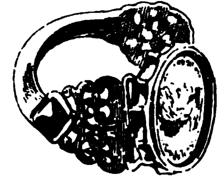
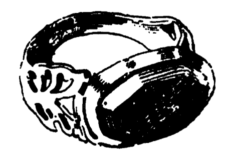
Une autre, n° 2948, assez mignonne, ornée d'un chaton par-dessous, semble avec ses deux petits bâtons d'or, si drôlement placés, être le produit d'une imagination aux abois.

Une troisième, n° 2949, dont le chaton est formé de fils contournés qui produisent un dessin à jour. Le corps affecte la forme octogonale, et je ne serais pas éloigné à cause de cela même, et aussi à cause du rétrécissement du chaton par le bas, de la croire un peu postérieure en date.


BAGUE ROMAINE.

Enfin une quatrième, n° 2928, renfermant un rare *quinaire* d'or de l'empereur Maximin Ier, qui ne régna que trois années, de 235 à 238 de J.-C. Cette indication est précieuse parce que, en la rapprochant d'autres que nous rencontrerons dans l'étude des colliers, elle nous fournira un renseignement précis sur l'époque à laquelle remonte la fabrication de ce type intéressant. Elle est d'or massif. Les deux parties fortes, à droite et à gauche du chaton, sont découpées à jour. C'est là

que réside l'invention dont je retrouve un second exemplaire au Musée de Saint-Germain, sous le n° 14142. Cette dernière est en argent. La pierre du chaton en est biseautée et facetée sur les bords et porte au centre deux figures gravées. Elle est gallo-romaine et a été trouvée dans

BAGUES ROMAINES.

la forêt de Compiègne. Je reviendrai sur cet élément nouveau qui consiste dans l'emploi d'ornements repercés, un peu sévères et puissants, laissés tout unis sans retouches, et dans lesquels la symétrie savante des ajours joue un rôle égal à celui de l'or.

Des Romains aux Gallo-Romains la transition est douce, surtout dans les bagues que, selon toute apparence, les Romains ont été les premiers à importer chez nous. Et puis, nous allons avoir à constater des emprunts successifs résultant du mélange des peuples, emprunts qui nous amèneront à retrouver chez les Mérovingiens quelques souvenirs des époques précédentes.

Voici une bague portant le n° 602 au musée du Louvre. Le sujet gravé du chaton est d'origine orientale, ou, si l'on aime mieux, de l'époque étrusque ancienne. Aucun doute ne peut exister sur ce point, car la même figure se trouve exactement reproduite, peinte sur les murs de l'une des hypogées découvertes à Cœre[1]. La sertissure et l'anneau ont la tournure romaine et l'ornementation de grains d'or, qui semble être un travail des derniers Étrusques, fait pressentir un mode qui, adopté plus tard par les Mérovingiens, deviendra une de leurs caractéristiques.

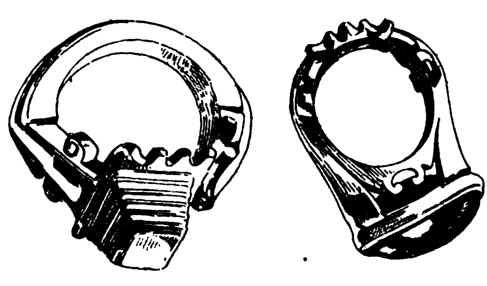



BAGUE ABRAXAS.

Cette bague a été trouvée à Rome en 1861, près de l'église de la Madona dell'Orto, dans le Transtévère. L'agate noire du chaton s'appelle

1. *L'Étrurie et les Étrusques*, par Noël des Vergers (Atlas, pl. 1).

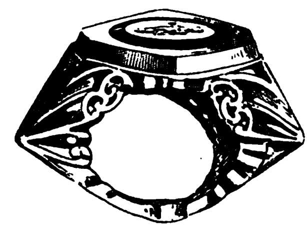
un *abraxas*[1]. La gravure représente un *Typhon anguipède*. C'est un de ces monstres enfantés par l'imagination orientale et dont le nom seul éveille une impression de terreur. Il semble que les hommes aient tenté de personnifier dans cette image toutes les fatalités, tous les phénomènes dont ils étaient les victimes et dont les causes leur restaient inconnues. La projection outrée de la face en avant se découpe en un profil des plus hideux; une main présente un bouclier couvert de signes cabalistiques, l'autre lève un fouet menaçant.. Les jambes se terminent en serpents.



BAGUES TROUVÉES EN SYRIE.

Il a été trouvé en Syrie des bagues de formes extravagantes, qui font partie de la collection de M. le duc de Luynes au Cabinet des Antiques. Elles sont en or massif.

Je donne seulement les dessins de deux d'entre elles, les n°s 537 et 539. Je n'en connais pas l'origine et ne puis les considérer que comme des objets de curiosité. Cependant, celle qui porte le n° 537 se rapproche quelque peu, à cause de l'épatement et de la largeur de l'anneau dans le sens travers, d'une énorme pièce dont la fabrication pourrait remonter au Bas-Empire, et qui figure au musée étrusque du Louvre sous le n° 535, dans le voisinage d'une autre, n° 533, qui est non moins curieuse. La première est ornée d'une intaille ovale sur nicolo. On y voit gravé un éphèbe revêtu d'une chlamyde et tenant une tasse à la main. La monture, de forme extraordinaire, est exécutée avec rudesse et brutalité. La seconde est une intaille en onyx, de forme

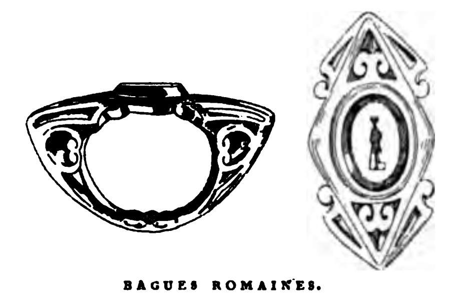


BAGUE ROMAINE.

1. On désigne sous ce nom des intailles représentant des emblèmes et des figures symboliques qui correspondent à un système religieux formé d'un amalgame de doctrines égyptiennes, perses et gnostiques. Le nom d'*Abraxas* se trouve gravé sur un grand nombre de ces pierres; les lettres dont il se compose, ajoutées d'après leur valeur numérique en grec, produisent le nombre 365, qui joue un grand rôle dans les systèmes gnostiques de l'émanation. Les *Abraxas* portent aussi le nom de *pierres basilidiennes*, du nom de l'hérésiarque Basilide, qui mourut dans la première moitié du IIe siècle. Ces sortes de pierres étaient probablement des amulettes (*Catalogue du musée Napoléon III*).

également ovale, d'origine relativement moderne, qui représente une Diane debout.

Nous retrouverons un type à peu près semblable au n° 535, offrant les mêmes angles de chaque côté de l'anneau, lorsque nous étudierons les bagues du XVe siècle.



BAGUES ROMAINES.

Il importe de mentionner ici, à titre de curiosité historique, une petite bague de forme épatée et anguleuse, analogue à celles-ci, dont le chaton carré et plat est orné au centre d'une pointe naïve, très petite, il est vrai. Elle est au Musée britannique et s'y trouve classée dans les bijoux de provenance romaine. C'est le seul diamant romain qu'il m'ait été donné de contempler. Le même musée possède deux bagues en argent de cette même forme. Sur le chaton de l'une est intaillé un bouffon qui joue de la lyre.

Il faut admettre que, dans la bague de l'époque gallo-romaine, l'élément gaulois a été nul. Il semble en effet que les Gaulois ne portaient pas de bagues. On est tout au moins certain que leurs sépultures, bien que renfermant toutes sortes d'objets relatifs à la parure, ne nous en ont jamais donné[1]. La bague gallo-romaine est donc, en quelque sorte, la continuation de la bague romaine.

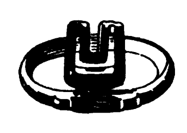
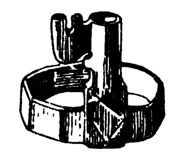
En effet, je trouve au Musée des antiquités nationales deux bagues chevalières, dont l'une, n° 14141 en argent, large et épaisse, est ornée d'une intaille représentant un guerrier. Une autre chevalière en or ciselé par zones striées est décorée d'un chaton ovale en relief sertissant une pierre décolorée à reflets lunaires. Les deux ont été trouvées dans la forêt de Compiègne. On remarquera leur analogie avec les bagues romaines; cependant il importe de constater l'apparition d'un élément nouveau : je veux parler du chaton posé en relief sur l'anneau. Je ne crois pas inutile non plus de constater que ce chaton affecte



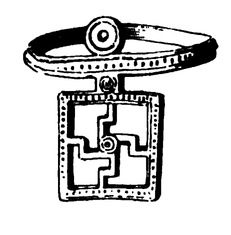

BAGUES GALLO-ROMAINES.

1. M. Frédéric Moreau a fouillé 600 sépultures sans y rencontrer une seule bague.

légèrement la forme d'un entonnoir, et déjà on a pu faire la même observation au sujet des deux pièces n°s 2946 et 2948 citées plus haut. Nous aurons l'occasion de revenir tout à l'heure sur cette disposition; mais je ne veux pas quitter les Gallo-Romains sans parler d'une sorte d'anneaux bien originale dont ils faisaient usage. Ces anneaux étaient en bronze et portaient une clef en guise de chaton. Le Musée des antiquités nationales en possède huit de forme simple et une, n° 14407, offrant le dessin de la croix des Cabires, que M. Alexandre Bertrand désigne sous le nom de croix gammée[1]. Le Louvre en a une simple et deux de forme singulière, n°s 677-678, dont le musée de South-Kensington possède des variantes. Le British Museum en conserve quarante environ en forme de clefs simples, et une dont la clef est goupillée avec l'anneau de façon à jouer librement.

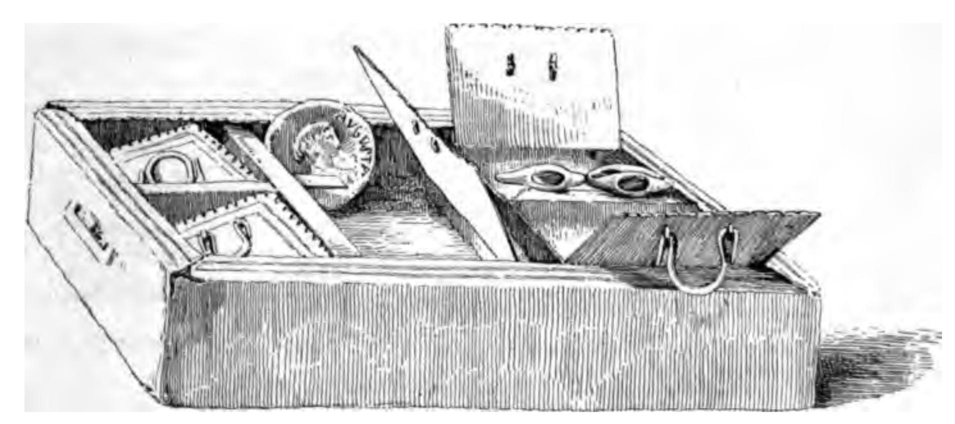




BAGUES-CLEFS.



CROIX DES CABIRES.

Ces bagues-clefs étaient destinées à fermer de petits coffres à



COFFRE A BIJOUX, EN FER. (DEMI-GRANDEUR.)

bijoux. Un de ces très curieux coffres a été trouvé à la ferme d'Échevrone (Côte-d'Or). Il est au Musée de Saint-Germain, dans la vitrine réservée aux parures gallo-romaines. Il renfermait deux bagues de

1. *Architecture celtique et gauloise,* par Alexandre Bertrand (p. 245).

femme, à pierres intaillées, et une monnaie romaine en argent qui y sont encore.

Il est probable que ces bagues-clefs étaient en usage chez les Romains qui les ont importées dans nos contrées. Quelquefois la bague portait encore avec la clef un cachet complémentaire pour plus de sûreté. On en peut voir trois de ce genre représentées dans Georgius Longus[1].



BAGUE A CLEF ET A CACHET ET EMPREINTE DU CACHET.

Je donne le dessin de l'une d'elles qui était en bronze, et dont le chaton sigillaire était fait d'un onyx. On la trouvera aussi dans Gorleus, figure 42.

De provenance romaine également est un anneau que j'ai vu en Angleterre, dont le chaton étendu, sur toute la largeur du doigt, a la forme d'une semelle de sandale, et sur lequel est intaillé le mot FELIX en grandes lettres carrées écrit au rebours, ainsi qu'il est d'usage pour toutes les inscriptions sigillaires.

Je ne veux pas omettre un anneau d'origine gallo-romaine en or massif, qui se trouve au Musée de Saint-Germain. Cette pièce est singulière et tout à fait en dehors des formes usitées, ainsi qu'on en pourra juger par le dessin.

ANNEAU GALLO-ROMAIN.

M. Frédéric Moreau père possède dans sa collection quatre bagues en verre, de couleurs variées, qui ont été trouvées ensemble, à Caranda, dans une sépulture gallo-romaine. L'anneau de ces bagues est fait d'un fil de verre, et le chaton d'une goutte de la même matière, ornée d'une empreinte grossière en relief. L'une de ces empreintes représente une fleur, l'autre deux profils affrontés. Le verre n'en est nullement irisé. Il a gardé sa transparence et sa couleur.

Une autre bague en argent, très curieuse, a été également trouvée par lui, dans une sépulture gallo-romaine du IVe siècle, au doigt d'un

1. Georgii Longi, *De annulis signatoriis antiquorum* (1709).

guerrier, à Chouy (Aisne). L'anneau est à neuf pans ou faces. Sur les deux faces centrales est gravé en creux le mot *VIVAS;* sur les trois faces de gauche un cerf, un hippocampe et un lièvre; sur deux de celles de droite, une colombe portant un rameau et un agneau surmonté d'une étoile. La huitième face, plus étroite que les autres, a reçu une palmette et la neuvième, qui semble résulter d'un défaut de fabrication, a été réservée pour faire l'assemblage de l'anneau dont la soudure est très visible. Ces sujets, qui sont tous entourés d'un



ANNEAU SYMBOLIQUE CHRÉTIEN.

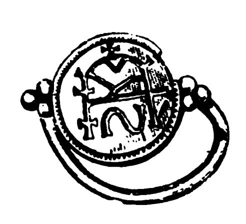
petit cadre de pointillé, sont gravés en creux assez grossièrement. Les touches molles et rondes du travail pourraient faire croire que la gravure a été faite à la bouterolle, c'est-à-dire par la même méthode que les cylindres assyriens et chaldéens. Ils représentent, paraît-il, les animaux symboliques familiers aux premiers chrétiens. On serait tenté de considérer cette forme d'anneau à huit pans comme un type adopté à cette époque. La même collection en renferme deux autres qui proviennent de sépultures mérovingiennes. Sur l'une les caractères sont illisibles; mais, sur l'autre, on voit parfaitement les caractères *VSTIC VS FICIT,* précédés d'une croix et du monogramme ☧. D'après l'opinion de M. Edmond Le Blant de l'Institut, on y pourrait lire la phrase *Rusticus ficit,* de sorte que cette pièce nous ferait connaître le nom d'un orfèvre du IVe siècle.

Les fidèles de l'Église naissante adoptèrent comme symbole sacré le substantif grec ΙΧΘΥΣ (poisson), qui se compose de cinq lettres initiales des mots Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ, qui signifient *Jésus-Christ, fils de Dieu, sauveur.* Sur une bague citée par l'abbé Barraud, les deux poissons sont placés au-dessus d'un vase. Il ajoute que la plupart des bagues ayant reçu cet emblème sont antérieures au IVe siècle.

La bague de l'époque mérovingienne fournit trois types principaux suffisamment caractérisés.

Le premier est le type à trois grains et quelquefois à deux. Il rappelle quelque peu le faire romain. Une bague de ce modèle existe au Cabinet des Antiques (nº 2933). Elle est d'or massif, grossière et

très usée. Sur le chaton est gravée en creux une tête de barbare vue de profil, et le nom, précédé d'une croix, est écrit au rebours :



Collection F. Moreau.

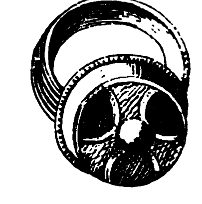




Collection du baron Pichon.

BAGUES A TROIS GRAINS.

Racnethramnus. Des cordelettes, enroulées sur l'anneau de chaque côté, rappellent le mode égyptien; mais les trois grains placés de chaque côté accentuent son origine, aussi bien que le nom barbare à terminaison latine qui y est gravé.



BAGUE A CHATON EN TAMBOUR.

On rencontre de nombreux exemplaires de la bague à trois grains. Je donne le dessin de deux qui m'ont semblé particulièrement intéressantes. L'une est en bronze et porte comme chaton un disque intaillé d'un monogramme; l'autre en or fin, lourde et carrée, a reçu au centre un grenat à quatre faces de forme pyramidale, serti, rabattu et placé dans un cadre plat de cordelettes à torsions contrariées, alternées avec des fils unis. L'épaisseur de la boîte carrée qui forme le chaton est ornée d'un rinceau courant repoussé très légèrement en relief.



BAGUE A CHATON EN TAMBOUR.

Collection du baron Pichon.

Ce premier type se ressent d'influences étrangères qui sautent aux yeux. Il n'en est pas ainsi du second, qui est d'origine purement mérovingienne. Il est très reconnaissable à la forme de tambour ou de cylindre tronqué donnée au chaton. La bague en argent, n° 14159, au Musée de Saint-Germain, dont le chaton est orné de six verres de couleur bleus et rouges alternés, qui a été trouvée dans la forêt de Compiègne, et la belle bague en or, dont je dois la communication à l'obligeance de M. le baron Pichon, en sont deux bons spécimens.

Cette dernière appartient au VIIe siècle et porte, gravé en caractères sigillaires, le nom de *Gulfetrude,* nièce de sainte Gudule et fille de Pépin l'Ancien. Elle a été trouvée à Gironde dans un tombeau qu'on croit être celui du jeune Childebert, roi d'Austrasie. On y remarquera la singulière disposition des étais ou colonnettes disposés en cercle autour de la plaque centrale.

Les musées anglais en possèdent de semblables, et même quelques-



BAGUES A CHATON EN ENTONNOIR.

unes, dont la décoration, obtenue à l'aide de grenats ou de verres rouges séparés par un dessin de cloisons, est beaucoup plus élégante et beaucoup plus riche que celle du Musée de Saint-Germain.

Le troisième type est pourvu d'un chaton affectant la forme d'un entonnoir. Il existe à l'état élémentaire dans la collection de M. F. Moreau. La bague est en fer doré, doré à la feuille, bien entendu. Le chaton, dont les parois sont côtelées, sertit un verre à biseau, couleur de grenat et de forme ovale. Mais les deux plus curieuses sont au Musée des antiquités nationales à Saint-Germain.



BAGUE ÉPISCOPALE.

L'une (n° 24573) a été trouvée à Jouy-le-Comte. Elle est en or. Le chaton, de forme carrée, est orné d'une émeraude dont la sertissure est cernée d'une double cordelette. Sur le corps en godron, court un sarment de vigne. Ce travail, assez finement exécuté, est obtenu au repoussé.

L'autre, également en or, est supposée avoir appartenu à un évêque du VIIIe ou IXe siècle. Elle est ornée d'un saphir cabochon flanqué de quatre autres cabochons minuscules qui terminent des espèces de canons. Des torsades d'or qui courent sur l'anneau se terminent en volutes pour monter de chaque côté du chaton. Le travail en est rudimentaire.

Ce type de bague, qui avait été adopté par l'épiscopat dès le IVe siècle, ainsi que le démontre un spécimen en argent trouvé en Lombardie, s'est perpétué pendant de longues années. Le musée de South-Kensington, qui le possède, en conserve une autre non moins curieuse en ce que le chaton en entonnoir est flanqué des deux côtés des trois gros grains mérovingiens.

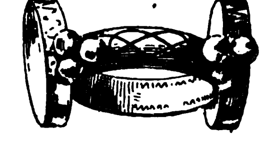
C'est une autre pièce du même genre, mais beaucoup plus volumineuse, conservée au British Museum, qui nous fait voir par l'inscription en langue allemande, gravée en caractères gothiques tout autour à l'extérieur de l'anneau, que cette mode de chaton entonnoir a au moins duré jusqu'au XIVe siècle. On peut croire que l'élévation exagérée de ce chaton, qui devait rendre l'objet importable, était motivée par l'usage que les prélats en faisaient lorsqu'ils le donnaient à baiser.



BAGUE D'ETHELWULF.

Au même Musée il faut admirer une pièce excessivement précieuse par son originalité et son caractère, c'est la bague du roi Ethelwulf (838-858), père d'Alfred le Grand. Elle est en or niellé. Elle a la forme d'un bonnet d'évêque; sur le bandeau on lit les mots Ethelwulf, R., et au-dessus on voit au centre une sorte de saint sacrement ayant de chaque côté un oiseau pour support. Le sujet et les lettres sont réservés en or dans le fond de nielle. Elle a été trouvée à Laverstock dans le Hampshire.

Une bague anglo-saxonne très intéressante fait partie de la même collection. Elle est ornée de deux chatons en forme de tambours, l'un placé dessus et l'autre dessous. Ces chatons sont reliés à l'anneau par les trois grains des Mérovingiens, ce qui ne laisse pas que d'établir une sorte de parenté entre ceux-ci et les Anglo-Saxons, tout au moins, en ce qui concernait leur art industriel.



BAGUE A DEUX CHATONS.

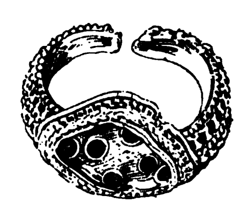
Sur chacun des côtés de l'anneau, ainsi que sur chaque chaton, figure un entrelacs gravé et rempli de nielle.

Le nielle était, il faut le croire, le mode principal employé, à cette époque, à la décoration des bagues. La bague de saint Gunbert ou saint Gundobert, mort en 660, porte cette inscription gravée et niellée : — *Gundobertus vivat Deo;* une autre de la même époque celle : — *Vivas in Deo.* Toutes les deux appartiennent à M. le baron Pichon.

On sait que le nielle est un mélange fusible de cuivre, d'argent, de plomb, de soufre et ordinairement de borax. Cette sorte d'alliage, une fois obtenue, est mise en poudre et posée comme l'émail, dans les champs de la pièce qu'on veut nieller. Elle est ensuite portée au feu, et la poudre en fondant reprend la solidité et la couleur noirâtre que l'on connaît. Le moine Théophile décrit dans son traité, *Diversarum artium schedula,* ce procédé tel qu'il était employé au XIIe siècle.

Les artistes byzantins employaient le nielle.

Un plat d'argent trouvé en Crimée, actuellement au musée de l'Ermitage, que l'on fait remonter au IIIe siècle avant notre ère, porte à son centre un monogramme entouré d'une couronne de laurier. Le chiffre et la couronne sont niellés. Il existe aussi des plaques de ceinturon en bronze niellé d'origine romaine, découvertes en Suisse.

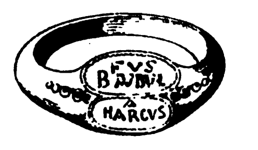


BAGUE DE STYLE COMPOSITE.

Voici une bague, d'un style composite, qui fait voir que les artisans, à cette époque, ont quelquefois essayé de mêler les styles et les éléments les plus différents.

Le chaton, en forme de losange très déformé, mais reconnaissable, contient six petits chatons ronds de pierres ou verres bleus et rouges lapidés ensemble et à plat. Toute la pièce est richement décorée de travaux en filigranes très nerveux. Par les pierres, elle est mérovingienne; par la monture, elle est gallo-romaine. Elle offre en outre cette singularité qu'il semble que l'anneau ait été fabriqué ouvert tel que le dessin le reproduit.

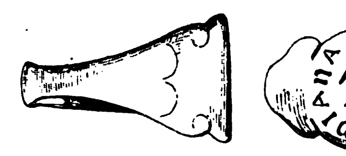
Quelques autres petits anneaux en bronze mince tout simples, dont les chatons sont intaillés de sujets ou de caractères, parmi lesquels le monogramme ☧ se trouve être fréquemment répété, semblent avoir servi de signes de reconnaissance entre les premiers néophytes chrétiens.



BAGUE DE FIANÇAILLES MÉROVINGIENNE.

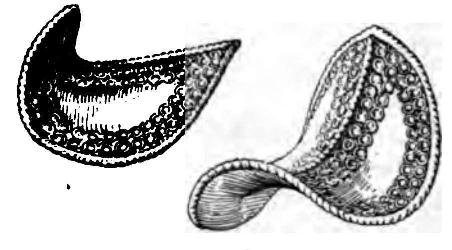
Je retrouve à cette époque l'anneau de fiançailles à deux chatons jumeaux (n° 2934, Cabinet des Antiques) en usage chez les Italo-Grecs; seulement l'anneau mérovingien est simple, au lieu d'être double. Le chaton seul est divisé en deux parties. Il est d'or massif. Sur l'un des chatons on lit, gravé en creux, le mot *Baudulfus,* sur l'autre *Haricul, a.* Une cassure a enlevé une lettre qui, d'après le catalogue, serait un F.

Une autre bague très curieuse de l'époque mérovingienne est celle en argent possédée par M. F. Moreau et trouvée à Brény. Au centre figure un masque surmonté de la croix, entre les deux noms gravés : *DIANA, AVIVS*, qu'on suppose être les noms des deux époux chrétiens. La forme de ce bijou est originale et entière. Une bague d'abbesse en ivoire, portant gravé sur le chaton le signe IHS surmonté d'une croix couchée et souligné par une crosse, offre quelque analogie avec celle-ci. Elle est au musée de South-Kensington.



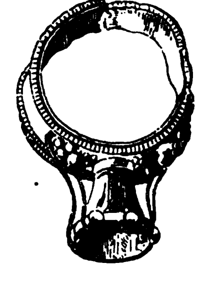
BAGUE MÉROVINGIENNE.
Collection de M. F. Moreau.

Il a été trouvé dans une sépulture lombarde, remontant au VIIIe ou au IXe siècle, deux petites pièces en or, de forme assez singulière, dont je n'ai rencontré d'analogue nulle part. Elles sont en forme de selle, et quand je les ai maniées, il m'a semblé qu'elles s'ajustaient fort bien à l'intérieur d'un doigt légèrement courbé, entre la première et la seconde phalange, ce qui me fit d'abord supposer qu'elles avaient pu servir à pousser l'aiguille à broder, avant l'invention du dé à coudre. Cette supposition me semblait être corroborée par la nature de l'ornementation qui les décore, qui est faite de petits anneaux groupés et soudés à plat sur différents points de façon à rendre la tête de l'aiguille facilement saisissable. Ces objets sont conservés au Musée de Saint-Germain. Le conservateur, M. Alexandre Bertrand, m'a dit qu'ils étaient faits pour orner les extrémités des doigts de gants et que, d'ailleurs, ils avaient été trouvés dans une sépulture d'homme ainsi que les autres bijoux qui sont dans la même vitrine. Je dois dire qu'il n'existe aucune analogie de fabrication entre les uns et les autres. La vitrine renferme des pièces grossièrement moulées qui ont pu orner aussi bien le harnais d'un cheval que les courroies d'une armure, tandis que les deux petites pièces que je signale semblent, par la finesse de leur fabrication, être le produit d'une industrie toute différente et très perfectionnée, et par la délicatesse de leur forme, avoir été destinées beaucoup plutôt à un usage féminin qu'à tout autre.

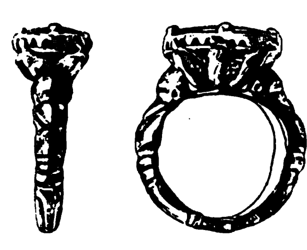


OBJET EN OR TROUVÉ EN LOMBARDIE.

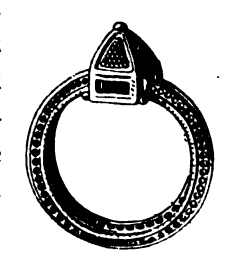
La raison qu'il m'a semblé devoir invoquer pour justifier l'élévation extraordinaire des chatons en forme d'entonnoir va trouver encore son application dans les deux pièces qui suivent et qui, du reste, on le remarquera, offrent une analogie de forme avec les autres.


BAGUE ÉPISCOPALE.

L'une (n° 2960) est considérée au Cabinet des antiques comme étant d'origine byzantine; l'autre, qui lui ressemble quelque peu par le chaton, m'appartient. Toutes deux sont en or massif. Le cachet de la première représente trois personnages debout et nimbés qu'on peut supposer être le Christ et deux apôtres, et l'ornementation de l'anneau offre quelque analogie avec la pièce mérovingienne de la page 43. Celui de l'autre est une intaille sur améthyste, dont le sujet est un génie debout tenant un rameau de feuillage. L'espèce de cul-de-lampe formée de six pétales qui supporte le chaton est fait d'une seule feuille d'or découpée, mouvementée et emboutie à la main. Les indications décoratives de l'anneau sont aussi intelligemment que sommairement indiquées. Ce travail manque, il est vrai, de finesse; mais il dénote une facilité de facture et des naïvetés d'outil qui, à mes yeux, en font une pièce digne d'attention. Cette fabrication appartient vraisemblablement au XIIe siècle. La pierre est grecque du Ier siècle.


BAGUE ÉPISCOPALE.

Une bague d'or d'une tournure bien particulière, et qu'on croit d'origine sacerdotale, est celle portant le n° 606 au musée du Louvre. Elle est du IXe siècle. L'anneau massif est façonné à jour et taillé à biseau. Au lieu de chaton, il porte une espèce de petite chapelle surmontée d'un toit en forme de pyramide et ornée de grains disposés en triangle. Cet objet, qui n'est pas sans analogie avec les bagues juives de fiançailles, a été trouvé en 1861, près de l'église de la Madona dell' Orto, dans le Transtévère, en même temps que la bague *abraxas*, page 38.


BAGUE SACERDOTALE.

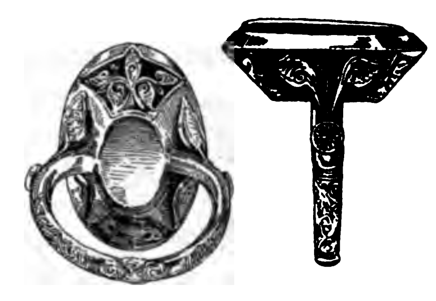
Les XIe et XIIe siècles me paraissent avoir vécu sur des formes connues en les modifiant quelquefois, mais sans leur imprimer un

caractère particulier. Cependant quelques pièces font exception. Je citerai une bague sans numéro, au Cabinet des Antiques, dont le corps repercé est élégamment rattaché au chaton, fait d'une améthyste cabochon, par deux agrafes en forme d'écusson. C'est peut-être un anneau épiscopal. Puis une merveilleuse pièce qui appartient à M. Corroyer. La gravure, admirablement fine et dans le caractère roman, a été faite en épargne, afin de recevoir un émail dont il reste encore quelque trace. Cette belle bague a été trouvée à Paris, dans la sépulture d'un évêque. On remarquera combien l'anneau en est fin, par rapport au chaton. On trouve peu d'exemples, au XI[e] siècle, d'un parti pris aussi accusé.

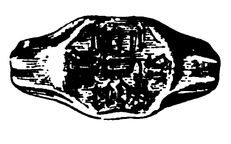


BAGUE ÉPISCOPALE.

M. Corroyer possède encore dans sa collection deux autres anneaux très intéressants. L'un est une bague eucharistique en cuivre qui a été dorée, sur le chaton de laquelle on voit intaillés grossièrement deux oiseaux penchés sur une coupe; elle est du XII[e] siècle et provient du Mont-Saint-Michel; l'autre, en argent massif, a les angles abattus à la lime de façon à former de jolis biseaux qui viennent accentuer la forme octogonale du chaton, lequel est revêtu de caractères sigillaires. Elle a appartenu à un abbé de Soissons.



BAGUE.
Collection de M. Corroyer.



BAGUE EUCHARISTIQUE. BAGUE A BISEAUX.
Collection de M. Corroyer.

On retrouvera ce caractère que donne l'emploi des biseaux, dans le chaton de la bague dite de Saint-Louis, qui est conservée au Louvre, car le chaton seul paraît être tout ce qui reste de la bague primitive. Il est vraisemblable que l'anneau fait d'un godron d'émail noir, semé de fleurs de lis d'or, a été fabriqué plus tard; les uns disent à l'époque de la canonisation de saint Louis vers 1297; mais, à cause de son mode de fabrication, je le crois plus récent encore.

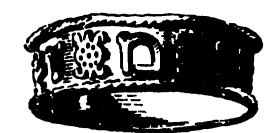
Au dedans de l'anneau on a gravé ces mots incrustés en émail noir : *C'est le sinet du roi saint Louis,* et le caractère de cette gravure vient encore augmenter la certitude que l'anneau n'est pas de la même époque que le chaton.



BAGUE DE FIANÇAILLES JUIVE.
Collection de M. Strauss.

Je dois à l'obligeance de M. Strauss de pouvoir donner les dessins de bagues de fiançailles juives faisant partie de sa collection.

Sur un large anneau, bordé de chaque côté d'une grosse torsade, une maison forme le chaton. Cette maison représente celle qu'habiteront les époux et porte, gravée sur le toit, une inscription hébraïque, qui signifie : *Bonne Étoile.* La naïveté et la simplicité du travail de cette pièce semblent appartenir au XIIIe siècle. Le musée du South-Kensington conserve quatre de ces petites bagues à maisonnettes et neuf autres variées de modèles. L'autre anneau est sans chaton. Également bordé de la grosse torsade, il porte, comme le premier, l'inscription : *Bonne Étoile,* dont les six lettres, disposées en relief tout autour, alternent avec six ornements d'or.



BAGUE DE FIANÇAILLES JUIVE.
Collection de M. Strauss.

M. Corroyer possède un petit anneau de pèlerinage, en étain fondu, trouvé à Saint-Michel. Cette curieuse pièce est du XIVe siècle. Une coquille en simule le chaton, et sur le ruban bouclé qui forme l'anneau règne tout autour l'inscription : *Ne veult aultre,* en caractères gothiques, enlacée avec des sarments de vigne.





ANNEAU DE PÈLERINAGE EN ÉTAIN.
Collection de M. Corroyer.

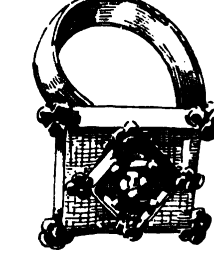
A côté d'une pièce du XIIIe siècle, sur le gros chaton de laquelle figurent quatre griffes retenant un saphir astérie (n° 5252), je vois, au musée de Cluny, une belle bague en argent ciselé et gravé (n° 5253) du XIVe siècle, dont le chaton est composé de trois carrés superposés, à angles alternés, avec fleurons aux extrémités. On sera certainement frappé par l'ampleur de cette composition.

Une autre pièce d'un grand caractère, c'est l'anneau ayant appar-

tenu, ainsi que l'indique l'inscription dont elle est revêtue, à Jean de Grailly Captal de Buch, mort prisonnier au Temple, en 1376, à Paris, de la collection de M. le baron Pichon. Elle est en or massif.



BAGUE SAPHIR ASTÉRIE.



BAGUE EN ARGENT CISELÉ.

On se mettait aux doigts de forts anneaux dans ce temps-là, témoin encore celui qui est exposé dans une des vitrines de la galerie d'Apollon, dont le chaton extraordinairement exhaussé a pour supports deux dragons qui semblent émerger d'ornements en forme de couronnes. Cette exagération a dû être assez à la mode, car j'ai eu l'occasion d'en voir plusieurs autres et particulièrement dans la collection de M. Gay, qui en possède trois petites. Ces dernières n'ont pas les dragons.



ANNEAU DE GRAILLY
Collection du baron Pichon.

M. le baron Pichon possède, de la même époque, un anneau ayant appartenu à Perceval d'Enneval, chambellan de Charles V et Charles VI. Le cachet en or est ovale et porte autour sur une sorte de jarretière les mots S (pour *Sigillum*) Perceval d'Enneval, en caractères gothiques. La partie centrale tourne sur pivot : sur l'une des faces est représenté un chien, sur l'autre une tête de renard. Les deux sujets intaillés peuvent donc servir indistinctement et tour à tour au milieu de l'inscription qui ne change pas. L'anneau est gravé champlevé et montre de chaque côté à son point d'attache un P gothique, enlacé par une guirlande de marguerites ou de myosotis qui se continue tout autour.



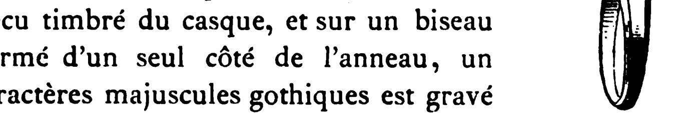
BAGUE A CHATON SURÉLEVÉ.

Une des plus jolies bagues, possédées par M. Spitzer, offre la même particularité du chaton central tournant pour venir alternativement présenter ses deux faces, au centre de la légende gravée dans l'or de la bague. Les bagues à chatons tournants étaient dès longtemps usitées. M. le baron Pichon possède une lettre écrite au ve siècle de notre ère par saint Avitus, archevêque de

Vienne, à Apollinaris, évêque de Valence, dans laquelle il est question d'une bague à cachet tournant.

Indépendamment des gravures sigillaires, la mode des inscriptions était grande à la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle. Elles couvraient souvent toute la circonférence extérieure de l'anneau. Parfois un double chanfrein permettait d'y écrire deux lignes.

On pourra voir un type en or massif de ce travail au Cabinet des Antiques. Sur le chaton est intaillé un écu timbré du casque, et sur un biseau circulaire formé d'un seul côté de l'anneau, un verset en caractères majuscules gothiques est gravé en creux et produit un fort bel effet décoratif.



ANNEAU SIGILLAIRE A BISEAUX.

J'ai vu, sous le n° 1, au musée Poldi-Pezzoli, à Milan, un petit anneau sigillaire de la première moitié du XVe siècle.

Il nous fournit un type de la caractéristique alors adoptée, en ce qu'il est pris tout entier, sur pièce, à la lime. M. le baron Pichon possède, dans sa belle collection, un autre spécimen très intéressant de ce genre de travail. Une petite tête intaillée sur une calcédoine saphirine en forme le chaton. De chaque côté sont gravés, en caractères gothiques, les mots : *S. B. de Turre,* ce qui signifie : *Sigillum Baron de Turre.* Le chaton et l'anneau, faits d'un seul morceau d'or, taillé largement à la lime, sont admirablement reliés ensemble. Cet effet, obtenu par les oppositions de plans que fournissent les chanfreins en architecture et les biseaux en orfèvrerie, constitue le caractère principal qui s'est manifesté dès la fin du XIIIe siècle, ainsi qu'on l'a pu voir plus haut, et jusqu'au XVe, et dont les piliers de la cour du Bargello à Florence offrent, en architecture, un type si accompli de rude élégance. On y trouve, comme dans notre bague, le souffle mâle et guerrier de la forte époque qui précédait la Renaissance en la préparant.



BAGUE DU BARON DE TURRE.
Coll. du baron Pichon.

Les travaux de lime semblent avoir pris alors une importance exceptionnelle et avoir atteint un développement et une perfection précédemment inconnus, car on n'en rencontre aucune trace dans l'antiquité. Nous sommes donc redevables de cette invention aux artisans de la fin du moyen âge.

On retrouve vers le xve siècle une forme de bague qui semble copiée sur les bagues antiques à chatons épatés dont il est question plus haut. Le chaton s'étale outre mesure des deux côtés, puis, brusquement l'anneau forme un angle presque aigu pour retourner prendre le dessous du doigt. M. le baron Pichon en possède une de ce genre, dont la pierre sigillaire est accostée de deux écussons, sur chacun desquels sont gravées trois lettres qui, réunies, forment le mot IOV-IAL, auquel il faut bien se garder d'attribuer le sens moderne. Il suppose que ce genre de bague se portait plus particulièrement aux jointures des doigts, ce dont il ne faut pas conclure que les bagues de jointure auraient toutes eu cette forme singulière. Ainsi dans le portrait du sculpteur Andrea Ordini, qui est à Hampton-Court, la bague qu'il porte sur la dernière jointure de l'annulaire est très fine et ressemble à toute autre. Une toile de Van Eyck, conservée à la National Gallery, nous montre un personnage et sa femme. Celle-ci porte une bague de jointure aussi très délicate à la main gauche, sur la dernière phalange d'un de ses doigts.



BAGUE A CHATON ÉPATÉ.
Collection du baron Pichon.

Accessoirement, dans le même musée, on peut citer, comme exemple de bagues portées au pouce, le roi Philippe IV par Velasquez, et la femme de Pordenone dans une toile de ce peintre où il a représenté sa famille. Elle en porte deux au pouce de la main gauche.

En France, on peut voir une bague de jointure, figurée au doigt de Pierre de Bourbon, seigneur de Beaujeu, dont la statue existe dans l'église à Aigueperse près de Riom, une autre fine et mince au doigt médium de la statue funéraire de Marguerite d'Autriche, dans l'église de Brou, et une autre à la main d'Anne de Graville, dame d'honneur de la reine Claude de France, dont le portrait faisait partie de la collection Gaignières.

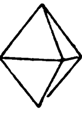
Les bagues de jointure étaient, du reste, également usitées dans l'antiquité. Il y a au Louvre un personnage couché sur un sarcophage étrusque, en terre cuite, qui en porte une à la première phalange de l'index et une autre à la même phalange de l'annulaire. On conserve, au musée des Offices à Florence, une main de bronze, fragment d'une statue, qui porte les deux mêmes anneaux aux mêmes articulations.

Il est à remarquer que, parmi les bagues que nous venons d'étu-

dier, il n'en existe pour ainsi dire pas qui soient ornées de pierres précieuses. Cependant ceux qui le pouvaient se couvraient volontiers les doigts de rubis, de saphirs et de diamants. Seulement ces richesses ont subi le sort de tout ce dont la valeur intrinsèque forme le principal mérite. Elles ont été dispersées pour des besoins de réalisation, et probablement modifiées dans la succession des années, à mesure que l'art de tailler les pierres s'est perfectionné. Ces modifications de la taille, tout en augmentant le prix et la beauté des pierres, les ont dénaturées en tant que documents historiques et en ont fait perdre la trace. Pour se convaincre du goût qu'on avait alors des belles pierres, il ne faut que lire les inventaires du temps. On verra, par exemple, dans celui des joyaux du roi Jean le Bon [1], fait en 1364, alors qu'il était en captivité, une nomenclature de bagues en rubis, en saphirs et en diamants qui ne s'élève pas à moins de quarante-trois. On peut juger, d'après cette quantité possédée par un seul, combien, au moyen âge, les bagues riches devaient être à la mode.

Nous voyons apparaître au xv[e] siècle une forme de bague entièrement nouvelle.

Avant qu'on eût découvert les principes définitifs de la taille du diamant, c'est-à-dire le nombre, la coordonnance et l'inclinaison des facettes, il était d'usage, pour les grands seigneurs, de porter à leur doigt ce qu'on appelait alors des *pointes naïves*. C'étaient de beaux diamants naturels offrant exactement la figure de deux pyramides qu'on aurait soudées ensemble par la base, c'est-à-dire d'un octaèdre parfait.



POINTE NAÏVE.

Si l'on veut bien se rendre compte de la façon dont il fallait sertir la pierre pour laisser voir au milieu du chaton l'une des deux pyramides, on comprendra qu'il était nécessaire de cacher l'autre dans la sertissure, et, pour ce faire, de donner à l'anneau, en cet endroit, une épaisseur au moins égale à la hauteur de la pyramide inférieure.

Lorsque la pierre était ainsi tenue, les règles du goût le plus élémentaire poussaient l'ouvrier à la dégager, c'est-à-dire à abattre des deux côtés toute l'épaisseur du métal en suivant dans une certaine mesure l'inclinaison de la *pointe naïve*. Il obtenait ainsi la

1. *Testament du roi Jean le Bon et Inventaire de ses joyaux*, publié par Germain Bapst (1884).

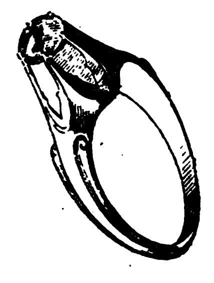
forme pyramidale qui a fourni la caractéristique du chaton de toutes les bagues de ce siècle et de la plupart de celles du siècle suivant, remplaçant avantageusement, tout en en gardant parfois les détails décoratifs, le lourd et plat chaton à arceaux gothiques qui se faisait alors en Allemagne et en Angleterre, et dont Holbein nous a conservé le souvenir dans le portrait de femme qui fait partie à Rome de la galerie Doria, sous le n° 45.

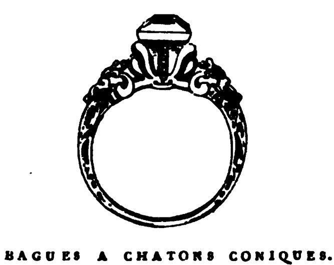


TROIS ANNEAUX ENLACÉS.
Tirés des armes de Cosme de Médicis.

Cette invention apparaît à une date absolument précise, celle où Cosme de Médicis la choisit pour emblème, 1420 à 1450, et semble être d'origine italienne, puis avoir passé en France, où Wœriot, dans son œuvre gravée, 1561, fixe celle de son complet épanouissement.

En même temps, l'emploi des émaux devenait plus fréquent dans la fabrication des bagues. On s'en servait pour décorer les chatons taillés en pointe, qui, tout en reproduisant la forme alors à la mode, servaient à sertir des pierres de toutes sortes. Telle est la bague n° 28, au musée Poldi Pezzoli à Milan, qui est un travail vénitien, et celle exposée dans une des vitrines de la galerie d'Apollon, au Louvre. Dans les deux,



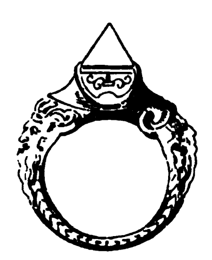
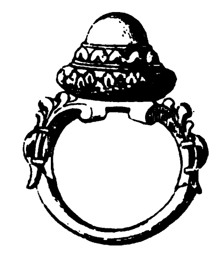




BAGUES A CHATONS CONIQUES.

l'émail noir est disposé pour accentuer certaines parties du chaton, et contribuer même à l'ornementation de l'anneau. Dans une autre dont la fabrication est très délicate et très recherchée, les émaux blancs viennent se marier aux noirs. Ces objets, on le conçoit aisément, étaient fragiles à cause de la flexion de l'or et du peu de solidité de l'émail. Aussi en est-il venu jusqu'à nous fort peu en bon état de conservation.

L'œuvre de Wœriot nous fournit des renseignements d'une précision rare sur le goût élégant qui présidait à la fabrication d'alors. J'y relève cinq pièces qui me paraissent propres à en faire apprécier l'es-


BAGUES DE WŒRIOT.

prit. La première rappelle exactement l'anneau à pointe naïve qui figure dans les emblèmes des Médicis. On peut donc affirmer, en toute sécurité, que la mode en a duré de 1420 à 1561.



BAGUE DE WŒRIOT.

La seconde, ornée d'une demi-perle ou d'un cabochon, offre avec la première une grande analogie de silhouette, tout en adoptant une donnée nouvelle d'un charmant effet, qui est la forme de cul-de-lampe donnée au-dessous du chaton.

La troisième est encore une pyramide, mais une pyramide tronquée.

La quatrième, empruntant un peu à la seconde, mais abandonnant tout à fait la forme pyramidale, constitue une invention très élégante faite dans une autre voie. Ce chaton, en forme de coupe, la pierre plate qui y est sertie, les cariatides qui le supportent forment un ensemble parfait.



BAGUE DE WŒRIOT.

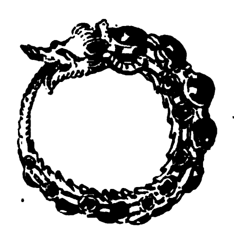
Je ne dirai rien de la cinquième, forcément rendue lourde et disgracieuse par l'usage auquel elle était destinée. Mais il est très curieux de voir qu'à cette époque, on avait déjà imaginé de porter une montre dans le chaton d'une bague.

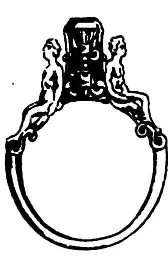
Je trouve encore dans l'œuvre de Wœriot la bague assez généralement connue, composée de trois têtes de morts et d'ossements. Elle n'est que singulière. En passant en revue les différents bijoux qui feront la suite de ces études, nous rencontrerons encore les mêmes

têtes de mort, et nous aurons plus d'une fois l'occasion de nous demander quel sens pouvaient avoir ces funèbres ornements aux cours voluptueuses et dépravées des derniers Valois.

Les gravures, tout admirables qu'elles puissent être, ne donnent que l'idée des contours et de l'invention; elles sont impuissantes à reproduire les merveilleux effets de la coloration telle que savaient la combiner les artistes d'alors, à l'aide de l'éclat des émaux et des pierreries mêlées aux chatoiements de l'or. A cause de cela, la Renaissance est l'époque dont il me semble le plus difficile de donner une idée complète.

J'ai compris cette difficulté lorsque j'ai visité l'incomparable collection de M. Spitzer. Il y a là quarante à cinquante bagues des xv[e] et xvi[e] siècles, la plupart d'origine italienne, toutes différentes les





BAGUES DE LA COLLECTION DE M. SPITZER.

unes des autres, et toutes plus jolies les unes que les autres. Mais toutes conservent plus ou moins la forme pyramidale. On ne peut se figurer la recherche précieuse, les détails infinis de cette fabrication, dont le style n'est pas dans les raffinements, mais dont les raffinements complètent le style. La figure humaine y joue un grand rôle, comme dans les compositions d'alors. Les formes, étudiées comme si elles étaient de grandes dimensions, sont accusées, rehaussées, harmonisées par des touches spirituelles d'émaux entremêlés. Si la bague est ornée d'un rubis, soyez certain qu'une belle note d'émail blanc, mise à propos, viendra pour exalter l'éclat fulgurant de la pierre. Les dessous sont gravés, ciselés, émaillés, aussi aimables que les dessus. Les fines ciselures sont grasses, largement traitées dans leurs minuscules proportions. C'est exquis.

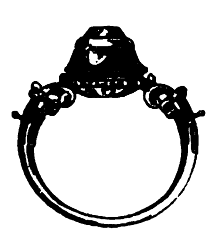
On sent à chaque trait de burin, à chaque touche du ciselet, que les gens qui faisaient de tels chefs-d'œuvre étaient des artistes convaincus, et que l'amour de leur œuvre était pour eux le grand amour.

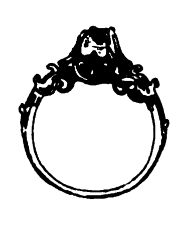
J'admire dans la magnifique collection de M. Spitzer, où il m'a permis généreusement de puiser à mon gré, une bague formée d'une salamandre qui se mord la queue; elle est émaillée et incrustée de rubis.

Une autre d'une belle forme pyramidale, dont le dessus est incrusté de pierres et dont les côtés sont finement ciselés et émaillés.

Une dont le chaton élevé sert d'appui à deux petits personnages.

Deux dont les chatons élevés offrent une grande élégance, et une





BAGUES DE LA COLLECTION DE M. SPITZER.

troisième dans le même goût, dont le chaton est soutenu en l'air, isolé par quatre grains.

Enfin un charmant anneau dont le chaton est formé de cinq pointes naïves, qui se touchent par les culasses à l'intérieur, et qui forment à l'extérieur une espèce d'étoile du plus surprenant effet.

M. Spitzer possède aussi quelques merveilles microscopiques appartenant à la même époque, au milieu desquelles une, surtout, me semble mériter une mention spéciale.



BAGUE A CINQ POINTES NAÏVES.
Collection de M. Spitzer.

Dans un chaton ovale, n'ayant pas plus, grand diamètre, de quinze millimètres, la Crucifixion est représentée en ronde bosse. Il y a là le Christ et les larrons en croix, la Madeleine et saint Jean au pied, la Vierge sur le devant, dans une pose *douloureuse,* et à gauche deux soldats à cheval, lance au poing, en tout huit personnages, peut-être neuf. Ces petits sujets sont émaillés, les vêtements de couleurs diverses, les chairs blanc rosé. C'est prodigieux. Un verre bombé recouvre le tout, et la bague est ornée, autour du chaton et dessous, sur l'anneau, partout enfin, de petites feuilles d'eau doucement modelées en émail blanc.

Je ne veux pas quitter ce temple de merveilles sans mentionner un bijou curieux au point de vue des usages. C'est un anneau de fiançailles ou de mariage. Il est double, orné d'une émeraude sur l'une des deux parties et d'un rubis sur l'autre. Mais les deux anneaux s'accolent et se joignent parfaitement, de façon à ne former qu'une seule bague quand ils sont rapprochés. Cette analogie très grande avec nos alliances modernes vaut qu'on la remarque.



BAGUE DE FIANÇAILLES JUIVE.
Collection de M. Strauss.

Et puisque nous parlons anneau de fiançailles, on reverra, nous en sommes certain, avec plaisir, la petite maisonnette juive au XVIe siècle. Elle a peut-être moins de caractère que celle du XIIIe, mais elle a plus d'élégance. Les détails y sont charmants, et l'inscription *bonne étoile* n'y a pas été oubliée. Elle est gravée sur le toit supérieur.

M. Strauss m'a également autorisé à copier un anneau à triple rang auquel je trouve une belle tournure. L'inscription existe à l'intérieur.

Le système d'ornementation employé à sa décoration, consistant en reliefs hémisphériques à jour surmontés d'un grain d'or, est d'inspiration essentiellement orientale. On la retrouve dans les vieux bracelets d'argent indiens. Il y en a d'autres dont le chaton s'ouvre comme un livre ou comme une boîte. Dans ce cas, l'inscription est renfermée dans l'ouvrant.



ANNEAU DE FIANÇAILLES JUIF.
Collection de M. Strauss.

Ces bagues, il n'est pas difficile de s'en rendre compte, n'étaient pas portables ; aussi n'en faisait-on usage qu'au moment même de la cérémonie. Elles étaient un emblème ce jour-là ; on les gardait ensuite dans les familles à titre de souvenir.

C'est avant, pendant et après le XVe siècle, que la mode anglaise est aux devises françaises sur les anneaux. J'en ai pu relever quelques-unes grâce à l'amabilité de l'obligeant et savant M. Franks, auquel je

suis redevable de la plupart des renseignements que j'ai rapportés du British Museum.

Honour et Joye.
De mamour soyez sure.
C'est tout mon désir.
Mon cœur à vous.

Dans ma pensée,
J'y mets mon cœur.
Amour me tient en joie.
Sans départir.

Cette dernière devise : *Sans départir,* est très fréquemment employée. On n'en connaît guère le sens.

Cet usage dura assez longtemps. Au XVIIIe siècle environ, je vois deux tourterelles se faisant face sur un anneau autour duquel règne la devise : *Aimons comme eux.* Je vois aussi une bague en argent de saint Valentin du XVe siècle, sur laquelle est gravée l'inscription anglaise, *Have* ♡ *and al :* Ayez le cœur et tout.

Il faut ajouter à ces bagues parlantes la bague de sergent-juge de la cité. Ces fonctionnaires, dont le nombre variait de dix à vingt, recevaient, de tout nouveau venu dans leur compagnie, chacun une bague. Ces bagues sont devenues fort rares, par suite, paraît-il, d'un inconvénient qui s'opposait à leur conservation. Elles étaient en or. Le British Museum en possède trois. Les inscriptions sont en latin. En voici deux : *Vivat rex et Lex, Preservatio legis + Executio Regis.* Cette coutume a duré jusqu'au milieu du XIXe siècle.

Je veux aussi donner le dessin d'un petit anneau de faucon ou vervelle ayant appartenu au roi Henri IV d'Angleterre. D'un côté sont gravés ces mots en caractères gothiques : *sum regis anglie,* et de l'autre : *et comitis Herfordie.*

VERVELLE.

Le British Museum conserve une bague sigillaire ayant appartenu à Marie Stuart. Le chaton est en cristal de roche, gravé à ses armes, avec son monogramme à l'intérieur. La monture, en or, est de forme chevalière et a été anciennement émaillée.

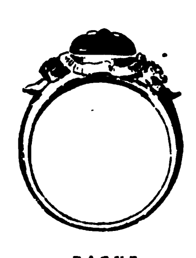
Au commencement du XVIe siècle apparaissent les chatons à griffes évidées à la lime.

Le portrait d'homme peint par Raphaël, catalogué dans la galerie des Offices à Florence, sous le n° 1120, porte quatre bagues, dont une à l'annulaire de la main gauche, qui est faite d'un rubis serti dans un chaton à quatre griffes et à arcades évidées à la lime.

Le portrait de Jules II, du même peintre (n° 1131), porte à l'index

de la main droite une grosse bague, dont la pierre est de couleur foncée et de forme rectangulaire ; à l'annulaire une autre grosse bague émeraude ou aigue-marine ; enfin, à l'annulaire de l'autre main, une plus petite en rubis. Les pierres de ces trois bagues paraissent être tenues par des chatons dont les griffes ajourées sont descendues à la lime. Mais ces griffes sont loin d'avoir la légèreté que ce genre de monture a atteinte depuis. Elles sont un peu massives. Elles conservent toutes, plus ou moins, la forme pyramidale qui constitue la caractéristique de la fin du xv[e] siècle, et qui s'est conservée pendant tout le commencement du xvi[e].



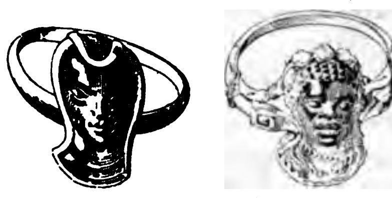


BAGUE VÉNITIENNE.

J'ai vu au musée Poldi-Pezzoli une mignonne bague assez singulière. Le chaton représente un petit masque émaillé noir avec les yeux en brillants. Le masque est posé sur un visage en émail blanc rosé. L'anneau est mignon et d'une jolie proportion. Cette charmante fantaisie est un travail vénitien du xvi[e] siècle. Elle est cataloguée sous le n° 39.

Je choisirai, pour compléter la liste des merveilles que nous a léguées le xvi[e] siècle, quatre pièces qui sont au Cabinet des Antiques à Paris.

Le première (n° 2727) est ornée, en guise de chaton, d'une tête de femme en grenat sculpté, dont la coiffure est faite en or recouvert d'un émail vert bordé de blanc. L'anneau d'or est simple et poli. La seconde (n° 2728), du même genre, représente une tête de nègre en ronde bosse faite d'une agate à deux couches, de chaque côté de laquelle est sertie une pierre taillée qui la relie à l'anneau. La coiffure du nègre et l'anneau de la bague sont ornés d'émaux blancs, bleus et verts. Le travail de cette pièce est entièrement remarquable.

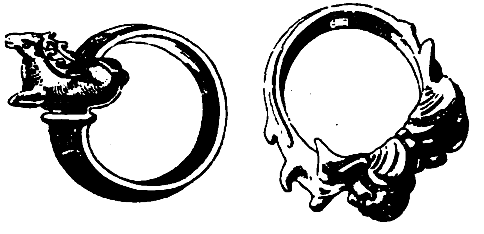


BAGUES DE FANTAISIE (XVI[e] siècle).

La troisième (n° 2730) est une bague en fer ciselé, dont le chaton représente en ronde bosse un cerf aux abois. Le cerf et les fleurons qui ornent l'anneau sont en argent.

La quatrième (n° 2731) est faite d'un seul morceau de corail sculpté. Elle représente deux chérubins tournés dos à dos. Cette der-

nière trouve son pendant à Florence dans la galerie des Offices. C'est une bague également faite d'un seul morceau de corail, qui représente deux hommes dont les pieds se touchent au bas de l'anneau, et dont la cambrure des reins embrasse le tour du doigt pour venir supporter au sommet le chaton sigillaire, également en corail, sur lequel sont gravés les écussons de Médicis et de Capello, surmontés de la couronne ducale. On aimerait à supposer que cet anneau fût celui de la célèbre Bianca Capello, mais ses proportions indiquent clairement qu'il ne pouvait être porté que par un homme. Il faut donc croire qu'il appartenait au duc François de Médicis.



BAGUES DE FANTAISIE (XVIe siècle).

Une pièce originale et de fabrication peu usitée va dignement clore cette énumération bien longue déjà, quoique très incomplète. C'est une belle forte bague en acier ciselé et prise sur pièce, provenant de la collection Sauvageot, et exposée au Louvre dans une des vitrines de la galerie d'Apollon, sous le nº D. 842.



BAGUE EN ACIER CISELÉ.

Le chaton, sur lequel est gravé un autel enflammé, avec la légende circulaire : RIENS SANS AMOVR, est supporté par deux cariatides croisant les bras.

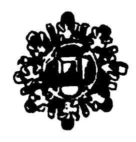
J'ai, dans le cours de cette étude, fait usage seulement du mot *bague*, pour la clarté du sujet; mais il importe de constater que cette expression n'a été employée pour désigner un anneau qu'on met au doigt, qu'à partir du commencement du XVIIe siècle [1]. Jusqu'alors on s'était servi, tantôt du mot *verge*, parce que la bague est faite d'une petite verge d'or dont on rapproche les deux bouts ; tantôt et plus fréquemment, du mot *annel* ou *anneau*.

Quant à la bague revêtue d'une intaille et destinée à faire office de sceau ou de cachet, elle avait reçu l'appellation significative et spéciale de *signet* ou *sinet*. La bague de saint Louis, conservée au musée

1. Autrefois le mot *Bagues* signifiait *Bagages*.

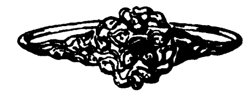
du Louvre, porte à l'intérieur, gravée en creux et incrustée d'émail noir, cette inscription : *C'est le sinet du roi saint Louis.*

La fabrication du commencement du XVIIe siècle continue, dans une certaine mesure, la tradition des menus détails; mais l'emploi de la figure humaine en disparaît et aussi les fines ciselures. L'émail seul persiste, les diamants et les roses apparaissent. Les fleurs émaillées avaient été de mode pendant la seconde moitié du XVIe siècle. On en composait des guirlandes pour les entourages de camées et pour les pièces de cabinet. Tantôt ces guirlandes, dont chaque fleur était faite une à une à la main, se détachaient en plein relief, tantôt elles étaient champlevées dans le métal, émaillées et peintes ensuite. On verra dans les chapitres suivants plusieurs objets qui procèdent de ce caractère particulier à la bijouterie d'alors. Cette mode se prolongea avec des variations dans la forme. La bague, bien que se prêtant peu à ce genre de décor, à cause de l'exiguïté de ses proportions, subit pourtant l'influence générale. On composa des chatons imitant la fleur naturelle en émaux et en pierreries, et les ouvriers parvinrent à rendre intéressant ce travail de médiocre invention, grâce à leur habileté acquise et à leurs traditions de goût.





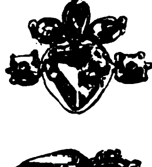
BAGUE FLEUR.
Collection
de M. Taburet-Boin.



BAGUE JASMIN.

Voici une fleur dont le centre, formé d'une émeraude rectangulaire sertie dans un chaton rabattu à griffes simulées en relief, et dont les pétales sont figurés par huit petites opales, qu'enveloppe un pédoncule découpé et orné d'émaux rouges et blancs alternés. Un rameau de feuillage d'or vient chercher la fleur et forme l'anneau de la bague.

Puis un brin de jasmin découpé à jour. Le centre est fait d'un rubis serti dans l'or, la fleur et les feuillages sont en petits brillants ou en roses tenues dans l'argent. L'anneau en or repercé, ciselé et s'élargissant pour épouser le bouquet central, continue la même idée gracieuse.





BAGUE CŒUR.
Collection
de M. Taburet-Boin.

Les sentiments de fidélité et de constance, alors très à la mode, inspirent aussi le bijoutier; il fait une bague d'un cœur en topaze

brûlant de trois flammes en roses ou en jargon. Dans les chatons, l'argent joue le plus grand rôle, car une pierre minuscule en égaye imperceptiblement la forme coussinée. Mais le serti est recherché, et la direction des filets vers les extrémités simule le mouvement de la langue de feu. L'anneau plat repercé du corps est le commencement de toute une série qui, plus tard, prendra de l'importance et deviendra caractéristique.



BAGUE EN DIAMANTS ASSEMBLÉS.

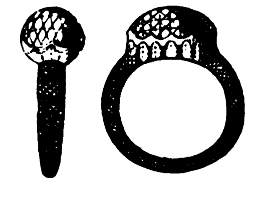
Le rôle du diamant, porté à cause de sa valeur et de son éclat, commence à se dessiner. On en groupe plusieurs ensemble pour produire quelque effet; mais les anneaux sont encore soignés et ornés d'émaux.

Du même temps est la bague de fiançailles allemande, ornée au centre de deux cœurs attachés ensemble par un cadenas, dont chaque époux doit posséder une clef, puisqu'il y en a deux suspendues après la bague. Les cœurs sont faits en dents de broquart, ce qui semblerait indiquer que ce bijou prit naissance dans un milieu cynégétique; cependant l'usage s'en répandit et devint général, car on en trouve en grande quantité en argent, en or, et même enrichies de pierres précieuses, mais toujours avec les dents de broquart, qui sont sans doute l'emblème de la pureté des deux cœurs, car on sait que le broquart a le cœur pur.



BAGUE DE FIANÇAILLES ALLEMANDE.
Collection de M. Massin.

A la fin du XVII[e] siècle, il semble qu'on ne fait plus la bague que pour porter le diamant. C'est Gilles Légaré, l'orfèvre du roi, qui se charge de nous l'apprendre par les dessins qu'il nous a laissés.





BAGUES, PAR GILLES LÉGARÉ

Là de grosses belles roses bien taillées, et qui devaient être blanches, sont groupées, ramassées sur le dessus du doigt. L'anneau perd son élégance. Bien qu'on le décore assez finement, par habitude, il ne lui reste plus que son rôle d'utilité. Les lignes deviennent molles, rondes et sans accent. M. le baron Pichon possède une de ces bagues qui a été trouvée dans la Seine.

Enfin au milieu des splendeurs du grand siècle, et pour que rien ne manque à sa pompe, les pierreries et les diamants viennent répandre leurs feux rayonnants sur toutes les parties de la parure.

Il semble extraordinaire de voir concorder, pendant ce règne étonnant de Louis XIV, la marche des plus petites choses avec l'ordonnance splendide des plus grandes. Tout y concourt à l'éclat, hommes et faits, et rien n'y est oublié. Les noms illustres y surgissent en rangs pressés, les moindres y font figure.

Un voyageur, Chardin (1671-1680), rapporte d'Orient, juste à point, les accessoires de mise en scène qui sont devenus nécessaires, et couvre les épaules, les bras et les cheveux des duchesses et des marquises de merveilles jusqu'alors ignorées. Ce ne sont que rubis, saphirs, topazes, émeraudes, perles et diamants.

Les pierres de couleur jouirent surtout d'une vogue extraordinaire.

Il est vrai de dire que les proportions que les joailliers donnèrent alors aux parures furent peut-être un peu excessives; nous aurons l'occasion de le constater dans les études suivantes. La bague subit, comme tous les autres bijoux, l'influence de ce courant. J'en ai rencontré à Milan, dans la collection Poldi-Pezzoli, un des rares spécimens qu'on retrouve encore. Il porte le n° 17. Le centre du chaton est fait d'un saphir entouré de roses et repose sur un fond de petits ornements repercés, également couverts de roses. Le tout est contenu dans un grand ovale formé par des diamants de grosseurs inégales et graduées, les plus gros placés en haut et en bas de l'ovale.



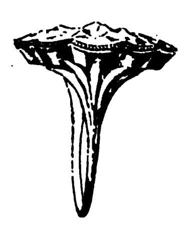
BAGUE EN DIAMANTS ET SAPHIR.

Bien que ce bijou soit d'une étendue disproportionnée avec l'usage auquel il est destiné, il faut reconnaître que la composition en est fort élégante. Les précieux détails qui forment l'ornementation à jour, renfermée entre les deux entourages, contribuent à rehausser l'éclat des autres pierres et donnent une grande finesse à l'ensemble. Ce travail de repercé, adopté depuis par les ouvriers russes, a atteint entre leurs mains un dégré de perfection remarquable. Il est devenu un des côtés typiques de leur joaillerie.

Je dois à l'obligeance de M. Giuseppe Morchio, de Venise, de pou-

voir reproduire un beau type rond qui a été très en vogue. C'est un pavé de roses couvrant une surface d'argent qui n'a pas moins de vingt-deux millimètres de diamètre. Le serti comporte trop de matière,

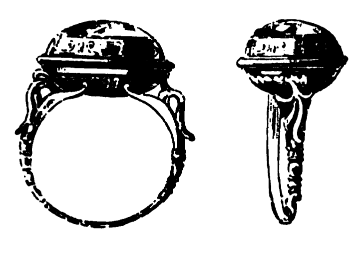




BAGUE VÉNITIENNE.
Collection de M. G. Morchio, de Venise.

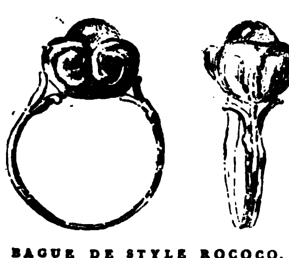
mais la forme ne manque pas d'élégance. Il est d'origine vénitienne.

C'est encore chez M. Giuseppe Morchio que j'ai eu la bonne fortune de rencontrer deux types du XVIIIe siècle qui prennent rang, comme date, immédiatement à la suite de celle-là.



BAGUE A DRAGEOIR.
Collection de M. G. Morchio.

Le chaton de l'une, en forme de drageoir, est composé de deux parties. Le dessus est en argent et maintient une belle grosse rose. Tout autour, la sertissure a reçu une course de rinceaux ciselés, d'un très heureux effet. Le dessous, qui est joint à l'autre partie par une astragale, est en or rouge et ciselé en manière de coquille. L'anneau est une petite merveille d'un caractère tout nouveau, que nous avons pressenti plus haut, mais qui atteint, dans cet objet, toute la perfection désirable. Il est en or rouge. Il représente une suite de virgules enchevêtrées, une sorte de poste, prise sur pièce à la scie et à la lime. Ce genre de travail remarquablement fin et séduisant a été souvent usité. Les jolies proportions de cet objet, le goût délicat qui en a inspiré les fins détails, m'ont fait écrire sur mon carnet de notes et au-dessous du dessin que j'en ai pris, le mot *admirable*.



BAGUE DE STYLE ROCOCO.
Collection de M. G. Morchio.

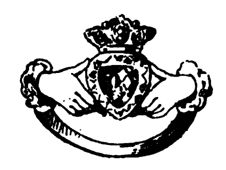
Le second type est aussi curieux, mais il est moins intéressant. Le

chaton est d'une forme renflée tenant le milieu entre un cœur et une fève. Il est couronné par une turquoise à serti clos qui suit, épouse le galbe général et le complète. Cette bague, de forme rococo, est la seule que j'aie vue.

Voilà donc les artistes revenus au souci de la forme, voilà donc une petite victoire remportée par le goût sur la richesse, et qui se continuera jusqu'aux dernières années du XVIIIe siècle.

Je néglige à dessein les bagues dont les chatons étaient couverts des attributs alors à la mode, tels que flambeaux et carquois, musettes et chapeaux de berger, lyres, cœurs enflammés, ailés ou coursonnés, colombes, etc., etc., parce que j'estime que ces objets tenaient leur charme principal du sens qu'on leur attribuait et non point de leur beauté, surtout si j'en juge par les dessins contenus dans le *Traité des pierres précieuses,* publié en 1762 par Pouget fils. Ce genre de bijou s'adressait plus à l'esprit qu'aux yeux.

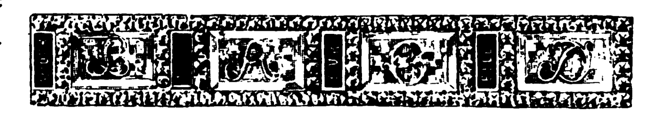
Cependant, je ne puis passer sous silence une délicieuse composition qui fait partie de la collection du musée du South-Kensington. C'est une bague de mariage. Le chaton, formé d'une belle rose en forme de cœur, à serti rabattu dans l'argent, avec un feston au pied, est surmonté d'une couronne enrichie de trois roses. Deux mains viennent présenter ce petit motif. Elles sont en or, émaillées de blanc, ainsi que les manchettes qui sont rehaussées de quelques touches noires simulant la dentelle. Le dessin fera mieux juger le charme de cet objet. Sa date précise est l'année 1706.


BAGUE DE MARIAGE

Les ouvriers du règne suivant subissent encore l'ascendant des tendres ardeurs, et, pour se conformer à la mode de leur temps, y ajoutent les expressions de la philosophie sentimentale. Mais leurs conceptions diffèrent essentiellement, les matériaux employés ne sont plus les mêmes. C'est une devise, une déclaration, un jeu de mots qui remplace l'emblème, ainsi qu'on peut le voir dans ce chaton de forme elliptique fait d'un verre bleu, cambré à la meule, de façon à embrasser le contour du doigt, et sur lequel les mots *A l'amitié* sont écrits en petites roses serties en relief, et dans cette autre en forme de collier de chien, qui est divisée en quatre cases égales, garnies au fond de parquets de cheveux que recouvrent des cristaux de roche à biseaux et cambrés. Le centre de


BAGUE SENTIMENTALE.

chacun des cristaux est occupé par une lettre en or. Les quatre lettres sont L. A. C. D., qu'il faut lire : *elle a cédé*. Au milieu des cloisons transversales garnies de petites roses qui séparent les cristaux, sont incrustées quatre petites plaques en émail bleu sur lesquelles sont réservés en or les quatre mots qui forment la phrase : *Amour, veille sur elle*. Une autre idée fort ingénieuse était la bague



BAGUE SENTIMENTALE.
Collection de M. Taburet-Boin.

nom, sur laquelle chaque pierre représentait une des lettres du nom qu'on voulait figurer. Pour écrire le nom *Adèle*, par exemple, on sertissait à la suite les unes des autres les pierres suivantes :

A méthyste.
D iamant.
E meraude.
L apis.
E meraude.

De cette façon, on se donnait le plaisir de porter au doigt le petit nom de l'objet adoré. On y joignait peut-être celui de l'épeler complaisamment à ceux qui vous en faisaient la demande.

Il est certain que ces devises, ces devinettes, ces confidences intimes en manière de rébus, succédant aux carquois et aux tourterelles, offraient aux artistes un champ d'exploitation nouveau.

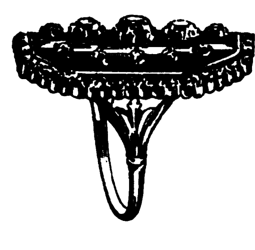
Ils tirèrent tout le parti désirable de cette bijouterie doucement sentimentale et presque sérieusement tendre. Leurs compositions reçurent, de ce nouveau mode d'expression, une sorte de rectitude, de netteté, que quelques gens de goût trouvent un peu sèche.

Les élégances en négligé furent tout à fait délaissées; les cœurs, au lieu d'être enflammés et percés de flèches, furent sagement accouplés et correctement couronnés; les mains enlacées dites *bonne foi*, exhumées des poussières de Pompéi, firent leur réapparition sur les chatons de bague. Tout devint raisonnable et raisonné, tendre et ému. On entrevoyait alors des horizons paradisiaques, on en saluait l'avènement prochain, par les élans d'un lyrisme qui ne nous apparaît plus à présent que comme une sorte de raillerie féroce de la destinée.

C'est du règne de Louis XVI que date l'invention de la bague

dite *bague marquise,* et aussi l'emploi du verre bleu transparent, qui fournissait un des éléments de sa construction.

La bague marquise a un beau caractère. Elle ne ressemble à aucune autre. Un grand chaton allongé, soit ovale, soit octogone, placé en travers de l'anneau, couvre toute la phalange du doigt. Le tour du chaton est généralement fait de petits diamants, tantôt sertis-clos à filets, tantôt maintenus par des chatons à quatre chiffres juxtaposés, toujours en argent. Le centre est occupé par un grand verre bleu cambré à la meule et jouant sur un paillon guilloché. Il reçoit comme décor soit un seul brillant isolé, soit un bouquet, soit une série de brillants disposés dans un ordre déterminé. L'anneau de la bague fait en or rouge est très délié dessous et s'évase tout à coup, pour venir saisir élégamment le chaton de chaque côté. Quelquefois, l'évasement est couvert de petites roses. Le même bijou a été fait en plusieurs matières, et souvent le verre bleu a été remplacé par une agate arborisée.



BAGUE MARQUISE.
Collection Taburet-Boin.

Je dois à l'obligeance de M. Taburet-Boin, qui les possède dans sa collection, de pouvoir reproduire, non seulement les deux types que je donne de bagues marquises, mais encore les autres de la même époque, et aussi les quatre bagues Louis XIII que j'ai décrites plus haut.



BAGUE MARQUISE.
Coll. Taburet-Boin.

On mariait assez volontiers, vers la fin du XVIII[e] siècle, les émaux bleus et rouges aux émaux blancs. C'était une époque de fins ouvriers et de précieuses façons.

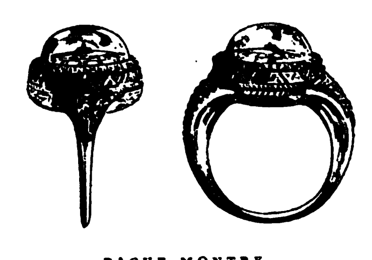
Je donne le dessin d'une bague dont le centre est occupé par un petit camée ovale à deux couches de couleurs foncées. Le camée est enveloppé par une ligne d'émail blanc, bordé de chaque côté d'une imperceptible dent d'or, et agrémenté de points d'or distancés. Ce fil blanc s'enlève à côté d'un émail rouge sur lequel court un trait de roses serties dans l'argent. Un autre fil blanc pareil au premier est répété à l'extérieur de l'ovale, bordant lui-même le second filet rouge. L'effet de ce bijou est charmant.



BAGUE CAMÉE.
Coll. Taburet-Boin.

Enfin, pour donner aussi complète que possible l'idée de la fabrication d'alors, je veux parler d'un délicieux petit oignon planté au

cœur d'une bague et lui servant de chaton. C'est le seul verre bombé qui fait la forme. Le cadran blanc apparaît au travers avec les aiguilles. Un cercle étroit de roses admirablement serties dans l'argent le fixe à sa place. La petite bassine qui renferme le mouvement est toute mignonne, gravée avec recherche autour et dessous. L'originalité du profil de l'anneau, si bien trouvé dans son épaisseur voulue à l'endroit de sa jonction, est rehaussée par deux palmettes de roses dans l'argent, dont la note gaie et fine donne la réplique au cercle qui borde le cadran. Ce bijou est tout bonnement délicieux.



BAGUE MONTRE.
Collection de M. Taburet-Boin.

Il est curieux d'avoir à enregistrer ces alternatives de goût et de défaillances qui forment l'histoire d'une industrie. Presque toujours ces alternatives concordent avec des événements qui les font comprendre. Les dernières années du XVIIIe siècle, si funestes pour celle que nous étudions, devaient prolonger leurs terribles effets jusque très avant dans le nôtre. Aussi, n'est-ce guère qu'à partir de la seconde moitié du XIXe siècle qu'il devient possible de rencontrer des ouvrages dignes d'attention.

Le nombre n'en est pas grand. Je ne crois pas qu'il faille s'en étonner, car, outre que nous nous trouvons en face d'une période de temps relativement restreinte, il faut convenir que nos devanciers, dans tous les lieux et de tous les temps, ont si complètement et si bien exploité la matière, qu'il semble à peine rester quelque chose à faire pour leurs successeurs. Cependant un homme de talent, Robin, sut, vers l'année 1835, rendre à la bague un beau et solide caractère. C'est de lui que date la résurrection de ce bijou dont la saine tradition semblait perdue. Sa manière fit école en France, bien qu'il fût resté longtemps seul à la pratiquer; la belle fabrication anglaise ne tarda pas à s'en emparer, elle l'exploite encore.

La bague de notre époque a une caractéristique très déterminée et que je me plairai à faire ressortir après que j'aurai passé en revue quelques autres petites fantaisies.

Ainsi la bague *sorcière,* faite de deux cordelettes d'or tournées à contresens l'une de l'autre et accolées en un seul anneau. On l'appelle *sorcière* parce que la lumière, en éclairant tour à tour chacune de ses

parties, quand on la fait mouvoir, semble tantôt la rétrécir et tantôt lui donner plus de largeur.

Je dois cependant avouer que j'ai vu au musée du South-Kensington une vieille bague sorcière très grosse, formée de fils d'argent et de fer alternés, dans l'intérieur de laquelle sont gravés les noms des trois rois mages. Elle est allemande; c'est une de ces bagues que les Anglais désignent sous le nom de bagues *d'incantation,* et dont il existe une grande variété de formes diverses en or et en argent, recouvertes de caractères cabalistiques et de provenances italienne, anglaise et allemande.

L'anneau rond, en forme de godron, constellé de pierres espacées, serties, noyées dans l'or.

La bague jumelle, faite de deux perles rondes, placées en diagonale sur le doigt, qui n'est qu'un arrangement nouveau d'une vieille idée, mais dont l'élégance incontestable fait la nouveauté.

Je dois encore noter les bagues introduites chez nous par l'influence de la mode anglaise.

Elles ne sont, à vrai dire, que des répétitions de bagues anciennement connues, que le génie anglais a modifiées suivant son tempérament. Il faut cependant en excepter quelques inventions qui doivent leur origine aux modes sportives actuellement en faveur, telles que les chatons en forme de fer à cheval, les courroies, les mors, etc., etc. Ce genre de bijou se fait particulièrement en or jaune tout uni, et son principal mérite est la netteté, et aussi un certain accent masculin qui le distingue.

Mais j'ai hâte d'arriver à la bague qu'on pourra véritablement appeler la bague du XIX[e] siècle.

De belles pierres admirablement choisies, supérieurement taillées. Les diamants très blancs, éblouissants; les rubis d'une belle couleur vin de Bordeaux, éclatants; les émeraudes d'un vert profond, les saphirs sombres comme un beau velours, avec une note bleu céleste.

On ne doit voir que les pierres.

La monture ! on ne doit plus l'apercevoir, c'est là son mérite, mérite tout nouveau. Voilà qui se dit en peu de mots. Eh bien, ce mérite si facile à définir est plus difficile à atteindre, et beaucoup de monteurs ne l'atteindront jamais.

Ce qu'il faut d'expérience, d'art et de soin pour donner à la monture cette apparence, ou plutôt ce manque d'apparence, tout en

lui conservant sa solidité et en lui donnant une jolie tournure, ceux-là seuls le savent qui ont essayé de le faire. Elle doit, de plus, être commode et ne pas gêner pour le port du gant. On ne saurait ni l'étaler à plat comme le chaton égyptien, ni la construire en pyramide comme l'anneau à pointe naïve du XVe siècle.

Elle doit donc être très riche, très élégante, très commode, et elle ne doit laisser apercevoir aucune parcelle de métal, l'anneau étant d'ailleurs caché par les doigts voisins.

Voilà ce qu'est la monture d'une bague au XIXe siècle.

Sa caractéristique est de s'effacer modestement pour mettre tout à fait en valeur des pierres que, dès longtemps d'ailleurs, on s'accordait à trouver plus jolies sans la monture qu'après qu'elles étaient enchâssées.

C'est donc la solution d'un problème qui a été trouvée par nos ouvriers modernes.

Théoriquement, et en omettant des explications techniques qui ne sauraient être données qu'à l'atelier, on peut dire que la monture doit être faite très *en dessous,* c'est-à-dire prendre une inclinaison qui, lorsque la bague est vue de face, la rende insaisissable à l'œil. Cependant, en la regardant de côté, on voit les fines griffes qui maintiennent les pierres; mais il faut presque, pour obtenir ce résultat, enlever l'anneau du doigt. Et l'on conviendra que toute chose doit être vue à sa place, non pas ailleurs.

Nous venons de voir le chemin parcouru en quarante siècles par notre petit bijou.

Après avoir été d'abord un objet de première utilité, il est arrivé à n'être plus qu'un ornement de grand luxe ; après avoir tenu son mérite de la beauté de sa forme, il n'en a presque plus d'autre que sa richesse.

J'ai trouvé curieux de dresser à grands traits un tableau de ces transformations successives; on le trouvera à la page suivante; si imparfait que soit ce travail, j'espère qu'il intéressera le lecteur.

TABLEAU DES TRANSFORMATIONS DE LA BAGUE

CHRONOLOGIE.	CARACTÈRES.	PRATIQUE INDUSTRIELLE apparaissant ou dominant.	USAGES.
		ANTIQUITÉ	
XX[e] SIÈCLE ET SUIVANTS. (Égyptienne.)	*Hiératique.*	Martelage, fils d'or tournés, intailles sur pierres dures, terres et pierres émaillées.	SCEAU. — *Insigne de pouvoir.* — *Servant de fermeture.*
VIII[e] SIÈCLE ET SUIVANTS. (Étrusque primitive.)	*Archaïque.*	Intailles sur or, estampé.	SCEAU. — *Servant de fermeture.*
V[e] SIÈCLE ET SUIVANTS. (Italo-grecque.)	*Artistique.*	Filigranes.	SCEAU. — *Servant de fermeture.*
		ÈRE CHRÉTIENNE	
IV[e] SIÈCLE ET PRÉCÉDENTS. (Gallo-romaine.)	*Religieux.*	Usage des travaux précédents.	CACHET. — *Actes de foi.*
VII[e] SIÈCLE ET PRÉCÉDENTS. (Mérovingienne.)	*Guerrier et religieux.*	Verroteries de couleur, incrustées et lapidées.	CACHET. — *Monogrammes.* — *Parure.*
XIV[e] SIÈCLE ET PRÉCÉDENTS. (Moyen âge.)	*Chevaleresque.*	Travaux de lime.	CACHET. — *Armoiries.* — *Devises.* — *Parure.*
XV[e] SIÈCLE. (Renaissance.)	*Artistique.*	Émaux, ciselure.	PARURE.
XVI[e] SIÈCLE. (Renaissance.)	*Finement artistique.*	Ciselure, gravure, émaux précieux.	PARURE.
XVII[e] SIÈCLE.	*Riche, pompeux.*	Groupement de pierreries.	*Rien que* PARURE.
XVIII[e] SIÈCLE.	*Tendre, emblématique.*	Fin serti, gravure, émaux.	PARURE.
XIX[e] SIÈCLE.	*Riche, élégant.*	Effacement de la monture, pierreries.	*Rien que* PARURE.

On a porté des anneaux à tous les doigts. Les Hébreux en ornaient leur main droite. Les Grecs et les Romains portaient l'anneau à cachet au quatrième doigt de la main gauche. Les esclaves devaient le porter sur la première articulation de l'index; il prenait alors le nom de *condalium*.

A Rome, la mode de mettre des anneaux de genres variés et de valeurs diverses s'établit dans toutes les classes. On en porta aux différents doigts des deux mains et même plusieurs à la fois. Vers la fin de l'empire, il était devenu de mode d'en charger ses mains. Il y en eut pour chaque doigt, même pour chaque phalange, au point de rendre tout mouvement de la main impossible. On en chargea même les doigts des pieds. Tout le monde suivait sa fantaisie, sans souci des vieux règlements qui avaient déterminé la matière et le nombre pour chaque rang de la société. Il y avait des hommes qui poussaient le luxe et la mollesse jusqu'au point d'avoir des anneaux de poids différent pour l'hiver et pour l'été. Juvénal mentionne ce fait extravagant dans sa première satire.

La bague portée au pouce était, au moyen âge, l'insigne de certaines dignités ecclésiastiques.

Le portrait du pape Jules II, peint par Raphaël et qu'on voit à Florence (nº 1131, galerie des Offices), nous montre qu'à cette date les personnages les plus sérieux en portaient un assez grand nombre, car il en a trois à chaque main.

Disons qu'au XIXᵉ siècle nos habitudes sont moins fastueuses. Les hommes en portent à peine, et les femmes s'en parent avec une grande mesure. Il est même reconnu que les gens de mauvais goût sont les seuls qui en portent beaucoup.

On s'est préoccupé de rechercher les origines de la bague.

Cette préoccupation, par elle-même, est déjà une sorte d'hommage implicite rendu à la noblesse de ses origines.

On ne s'est jamais demandé quelles sont les origines, par exemple, des anneaux d'oreilles et des colliers. On a vu tout d'abord que l'idée s'en est produite simultanément dans l'éclosion des civilisations les plus différentes. L'homme, en se parant de ces objets, semble n'avoir agi qu'en vertu d'impulsions instinctives partout identiques. On sait cela, sans y avoir jamais pris garde.

D'un autre côté, on a pu remarquer que, lorsqu'on découvrit les Amériques et plus tard l'Océanie, les naturels, qui tous étaient parés

de colliers et d'anneaux d'oreilles, ne portaient pas de bagues, et que les tribus sauvages, en général, ne paraissent pas les avoir connues avant l'arrivée des Européens chez elles.

Nous avons vu que les Gaulois, à demi barbares, n'en faisaient pas usage. Les Grecs qui, au xe siècle avant J.-C., n'étaient qu'une peuplade de guerriers, ne la connaissaient pas. Pline fait à ce sujet la remarque qu'Homère qui, à maintes reprises, se plaît à faire l'énumération de bijoux, ne parle jamais de bague. On a dit que, après tout, il pouvait bien avoir omis de parler de ce bijou, sans qu'il en résultât la démonstration péremptoire de sa non-existence en Grèce. Je trouve ce raisonnement spécieux. La bague a joué, dans les pays où on en a fait usage, un trop grand rôle pour passer inaperçue. Elle était signe de pouvoir, instrument diplomatique, et mieux encore, gage de sécurité morale et matérielle. Homère n'aurait pu la négliger ni comme historien, ni comme peintre de mœurs.

La trouvaille de quatre bagues en or, à sceaux intaillés, dans deux des cinq sépultures qui ont été fouillées à Mycènes[1], n'est pas en contradiction avec mon dire; car, outre qu'on n'est nullement d'accord sur la date qu'on doit attribuer à ces sépultures, il faut encore remarquer que rien dans ces bagues n'indique qu'elles soient d'origine grecque; bien au contraire, car l'une d'elles est absolument babylonienne, et les autres rappellent le style des cylindres assyriens de l'ancienne Chaldée. De plus, elles ont été trouvées au milieu d'une quantité considérable d'objets en or, dont la plupart étaient répétés à un grand nombre d'exemplaires. Si l'usage de la bague eût été commun aux Grecs, on en aurait trouvé plus de quatre dans un trésor qui ne contenait pas moins de 20,000 pièces de toute nature, dans des sépultures renfermant seize ou dix-sept corps. Si l'hypothèse du docteur Schliemann, qui croit reconnaître dans ces corps celui d'Agamemnon et ceux de ses compagnons, était scientifiquement démontrée, on serait naturellement amené à conclure que ces bagues faisaient partie du butin qu'ils avaient rapporté d'Asie, et qu'ils les conservaient précieusement à titre de curiosité.

Puisque les peuples les plus divers et les plus éloignés les uns des autres, tant par leurs coutumes que par leur situation géographique et le temps dans lequel ils vivaient, se sont rencontrés dans l'invention

1. *Mycènes*, par Schliemann.

de tous les bijoux, excepté dans celle de la bague, il faut en conclure que celle-ci a pris sa raison d'être ailleurs que dans le goût de la parure. Si cette origine commune à tous les bijoux ne peut lui convenir, il faut lui en chercher une autre.

Je crois bien que nous la trouverons dans son utilité.

On s'accorde généralement à dire que les nations de l'extrême Orient ont fait usage de la bague dès la plus haute antiquité. On croit aussi que les peuples de l'Asie ont été civilisés antérieurement à tous les autres. Ces deux faits, bien que disproportionnés en apparence, sont connexes, car la bague est fille des besoins de la civilisation.

Elle est certainement née chez un peuple policé.

Parmi les livres orientaux dans lesquels il est question de ce bijou, le plus ancien est le *Ramayana,* poème sanscrit de l'Inde, attribué à Valmiki, qu'on place vers le xve siècle avant notre ère. Il y est parlé de bagues *confiées en signe de reconnaissance.* Cette constatation est précieuse à plus d'un titre, cependant elle ne nous fournit aucun renseignement sur l'objet même, elle ne fait que nous en révéler l'existence dans les Indes à cette date reculée.

Nous avons vu que l'Égypte fournit des renseignements autrement précis, c'est-à-dire des travaux de glyptique et des montures en or qui datent d'à peu près vingt siècles avant notre ère. Les cylindres, les cônes, les scarabéoïdes conservés au Cabinet des Antiques, à Paris, nous font voir en outre que la gravure sur pierres était également pratiquée par les Chaldéens, les Assyriens et les Phéniciens. On peut citer, entre autres; le cylindre n° 870, représentant le fils de Kourigalzu, roi de Chaldée, qui date de vingt siècles avant l'ère chrétienne.

Toutes ces intailles représentaient le nom et le rang de celui qui en faisait usage, elles avaient une importance considérable, étaient d'un fréquent usage; tenaient lieu de signe de reconnaissance, de certificat d'identité, de signature et même souvent de fermeture, non seulement pour certains coffres contenant des objets précieux, mais encore pour les maisons et l'appartement des femmes[1].

1. Le prophète Daniel, n'ayant pas voulu obéir à l'édit porté par Darius le Mède, fut, à la demande du satrape, jeté dans la fosse aux lions et l'on apporta une pierre qui fut mise à l'entrée de la fosse et *scellée* de l'anneau du roi et de l'anneau des grands de la nation. (*Daniel,* cap. vi, vers. 17.)

Un passage d'Aristophane fait connaître que les gynécées étaient quelquefois scellés de l'anneau du mari.

Dans la pièce de Plaute, qui a pour titre *Casine,* Cléostrate, femme de Stalinon, sur

Il importait de ne pas s'en séparer.

Or toutes ces pièces, les cylindres et les cônes chaldéens, aussi bien que les scarabées égyptiens, sont perforés dans le sens de leur longueur. Cette conformité absolue ne semble-t-elle pas indiquer que ces objets se portaient enfilés en chapelet, suspendus à un cordon ou à un fil de métal ?

L'idée de rapprocher les deux extrémités du fil en forme d'étrier ou d'anneau a dû se produire presque à l'origine, surtout pour faire usage du scarabée qui présente une surface plate. Une fois ce pas franchi, on conçoit que la coutume de passer le doigt dans la boucle métallique se soit, en quelque sorte, installée d'elle-même.

La bague était inventée.

Mais elle gardait le nom de sceau. Aucune intention de parure n'était encore attachée à cet objet d'utilité première[1]. Progressivement la qualité décorative put en être remarquée, on s'appliqua à en adoucir la forme, et elle prit rang parmi les bijoux.

Je crois donc qu'il est raisonnable d'admettre que la raison première de l'invention de la bague est la nécessité de porter le sceau le plus commodément possible. Et comme il ne me semble exister aucun renseignement sur la forme des bagues indiennes dont il est parlé dans le *Ramayana,* tandis que j'en rencontre de précis sur les sceaux que nous ont laissés les Égyptiens, je suis amené à conclure que l'invention de la bague est due à ces derniers, jusqu'à preuve du contraire.

Il suffirait, pour réduire cette hypothèse à néant, de découvrir une ou plusieurs bagues d'une fabrication antérieure à celles sur lesquelles je l'appuie, qui n'auraient pu servir de sceaux et eussent été de simples objets de parure.

Cette origine en quelque sorte aristocratique créait à la bague une place à part. Elle la revêtait d'un grand prestige.

le point de sortir de sa maison pour aller chez sa voisine, fait aux esclaves cette recommandation : « Scellez l'office et rapportez-moi mon anneau. Je vais ici tout près chez ma voisine. Si mon mari veut me parler, vous viendrez me chercher. » (Acte II, scène 1, vers 58. — L'abbé Barraud, *Des bagues à toutes les époques.*)

1. Extrait du colloque qui fait en partie la matière du treizième chapitre du livre VIII des *Saturnales* de Macrobe : « Cœcina Albinus prit la parole. Si vous voulez, dit-il, je vais vous faire part de ce que je me rappelle avoir lu à ce sujet dans Œtius Capito, l'un des hommes les plus versés dans la matière : « ... Les Anciens, dit-il, ne « portaient pas un anneau sur eux comme ornement, mais pour apposer leur seing. » (*Des bagues à toutes les époques,* par l'abbé Barraud.)

Accoutumés à la voir toujours au doigt des forts et des puissants, les hommes lui ont attribué dès longtemps des mérites, des propriétés, des vertus qui contribuèrent à consacrer sa suprématie.

Elle devint légendaire.

En effet, la bague se trouve mêlée aux événements historiques et même préhistoriques. Nous découvrons sa trace aux temps les plus reculés, au milieu des ténèbres crépusculaires des époques fabuleuses, et nous l'y découvrons, non pas en sa qualité de bijou, d'ornement, mais bien en vertu des pouvoirs qu'on lui attribue, du caractère particulier qu'elle revêt dans tel cas déterminé, de l'idée, en un mot, dont elle est l'expression, ce qui l'en rend inséparable.

Jupiter passe au doigt de Prométhée un anneau de fer en signe d'esclavage.

Le Pharaon remet un anneau d'or à Joseph lorsqu'il l'élève au rang de premier ministre.

La bague devient talisman pour Gygès. Elle le rend invisible, lui livre le dernier des Héraclides et lui donne le trône de Lydie[1].

Alexandre le Grand, pour désigner Perdiccas comme son successeur au pouvoir, lui remet en mourant son anneau.

Lorsque Polycrate, effrayé de son propre bonheur, veut conjurer la Destinée qu'il redoute, en lui faisant un sacrifice, c'est son anneau qu'il jette à la mer. Et la légende ajoute que la fatale déesse, n'ayant pas accepté ce marché, lui fait un jour servir sur sa table un poisson dans le corps duquel il retrouve sa bague, encore ornée de la merveilleuse émeraude gravée par Théodore de Samos.

Les sénateurs et les chevaliers romains, après avoir longtemps porté comme marque de distinction des anneaux de fer, les remplacent plus tard par des anneaux d'or. On se rappelle qu'Annibal, après la bataille de Trasimène, en envoya à Carthage trois boisseaux qu'il leur avait pris.

Les premiers chrétiens persécutés portaient au doigt, en signe de reconnaissance, une bague sur le chaton de laquelle était gravé le monogramme ☧.

1. Les Orientaux croient aux anneaux enchantés. Leurs contes sont pleins de prodiges opérés par ces anneaux. Ils citent surtout, avec une admiration sans bornes, l'anneau de Salomon, par la force duquel le prince commandait à toute la nature. Le grand nom de Dieu est gravé sur cette bague, qui est gardée par des dragons dans le tombeau inconnu de Salomon. Celui qui s'emparerait de cet anneau serait maître du monde et aurait tous les génies à ses ordres. (*Des bagues à toutes les époques,* par l'abbé Barraud.)

Les historiens nous ont conservé le souvenir de l'anneau de Clovis, de celui de Charlemagne, de celui de Louis VII, et nous voyons sans interruption, au moyen âge, ce genre de bijou aux mains des rois et des ducs.



ANNEAU PONTIFICAL.

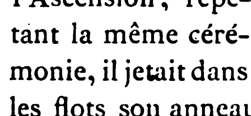
Jamais il n'a cessé d'être un des caractères suprêmes du pouvoir pontifical. C'est l'anneau qui représente, gravé en intaille, saint Pierre pêchant dans une barque, et qui, pour cette raison, a reçu le nom d'*anneau du pêcheur,* qui sert à Rome pour sceller les brefs et les bulles[1].

L'améthyste non gravée de l'anneau épiscopal est remise aux évêques et aux cardinaux, comme gage de leur puissance spirituelle et de leur soumission à l'Église.



ANNEAU PASTORAL.
Musée de Cluny.

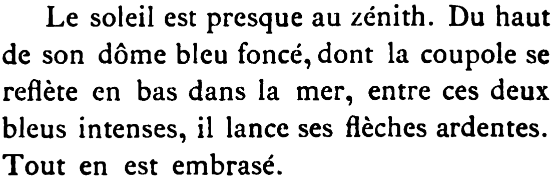
En entrant en charge, le Doge de Venise *se fiançait* à la mer Adriatique, euphémisme qui signifiait qu'il en prenait possession. Et chaque année, le jour de l'Ascension, répétant la même cérémonie, il jetait dans les flots son anneau d'or. Regardons le tableau, la bague en est l'objet.

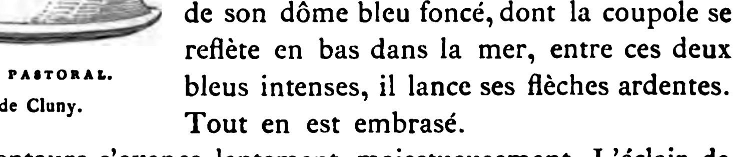




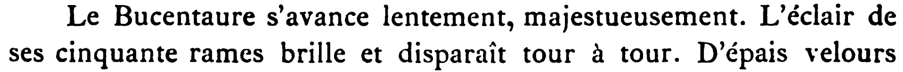
ANNEAU PASTORAL.
Musée de Cluny.

Le soleil est presque au zénith. Du haut de son dôme bleu foncé, dont la coupole se reflète en bas dans la mer, entre ces deux bleus intenses, il lance ses flèches ardentes. Tout en est embrasé.





Le Bucentaure s'avance lentement, majestueusement. L'éclair de ses cinquante rames brille et disparaît tour à tour. D'épais velours



1. On peut voir au Bargello, à Florence, celui de Pie III et celui de Paul II. J'en ai vu un troisième à Rome dans la bibliothèque du Vatican. Celui dont on voit le dessin est au musée de Cluny et porte le nom de Sixte IV, et le *South-Kensington* n'en possède pas moins de seize. Ces anneaux sont généralement faits en bronze doré.

pourpres semés de lions ailés pendent à ses flancs dorés et laissent traîner dans son sillage de feu leurs plis lourds et nonchalants.

Sur le tillac, en grande pompe, la fleur de la noblesse vénitienne. Devant, le Doge, revêtu de sa robe de brocart d'or, haut, debout sur la proue relevée.

Tout autour, au loin, à perte de vue, l'immense cordon humain diapré de mille couleurs qui se déroule, s'agite, brille, éclate dans la lumière comme des étincelles et semble dans l'espace se résoudre en nuées d'or.

Le Doge étend le bras.

Les poitrines battent à l'unisson, les fronts sont radieux, éclairés du même feu patriotique, de la même fierté, du même enthousiasme. Tous les regards sont tendus vers un point unique, la bague, un rien qu'on ne voit pas.

Le Doge fait un mouvement.

Une immense clameur s'élève, formidable. C'est la cité, c'est la reine de l'Adriatique qui proclame avec orgueil et fait connaître au monde, par les salves répétées de son tonnerre humain, ce que la bague a murmuré tout bas, en plongeant dans le flot qui s'est fermé sur elle.

Et, pendant un instant, la grandeur de la Patrie a tenu tout entière dans le petit anneau.

Dans cette même Venise, au XVIe siècle, une autre bague s'appelle *l'anneau de la mort*. Son chaton sert à renfermer des sucs mortels et des poudres foudroyantes. Elle participe aux mœurs violentes de l'époque jusqu'à devenir empoisonneuse. Plus encore, elle emprunte aux reptiles leur perfidie cauteleuse; comme le scorpion, elle s'arme d'un dard empoisonné que la pression de la main fait mouvoir et qui, dans une étreinte amie en apparence, frappe mortellement.

J'aurais voulu ne dire que du bien de cet intéressant bijou si complètement en dehors des autres, mais la vérité s'impose à l'historien; après avoir dévoilé ses crimes, je dois aussi faire connaître ses vulgarités.

Il devint une arme grossière et traîtresse entre les mains de certains hommes, ainsi que le prouve la bague de paysan bavarois conservée au musée du South-Kensington; il servit à d'autres pour bourrer leurs pipes, *horresco referens!* Le British Museum possède une bague de fumeur en bronze.

J'ai rapporté d'Angleterre les deux dessins qui constituent la

preuve irrécusable de cette double déchéance, et bien à contre-cœur, tant je m'étais habitué en étudiant mon sujet, en le fouillant, en me l'assimilant, à lui attribuer des vertus exceptionnelles, presque surnaturelles, ainsi que l'ont fait les Orientaux. Je ne me lasse pas d'admirer et d'envier chez ces peuples, fils du soleil, le don qu'ils en ont reçu d'animer et de poétiser toute chose, et si j'avais une de ces bagues magiques dont parlent leurs légendes, je m'en servirais pour effacer le souvenir des deux dont je viens de parler. Mais, en ma qualité d'Occidental, je ne dois écouter que la froide raison et reconnaître que, malgré son origine relevée, la bague aussi a eu ses défaillances. Jetons donc un voile sur ses fautes — elles sont d'autant plus excusables qu'elles ont été rares — et souvenons-nous seulement de ce qu'elle nous a donné de bon, d'utile et d'aimable, car si dans certaines occasions elle a oublié son rang, ce n'a pas été toujours pour déchoir. Lorsque les carrousels succédèrent aux tournois, c'est elle qui donna son nom à l'un des plus difficiles exercices dont se composaient ces jeux militaires, et j'ignore si l'on pourrait affirmer, preuves en main, que les premières bagues courues ne furent pas de celles qui se portaient aux doigts, car dans ces temps de chevalerie, lorsqu'il s'agissait de conquérir *les faveurs d'une belle,* rien n'était impossible [1].



BAGUE DE PAYSAN BAVAROIS, EN 1700.

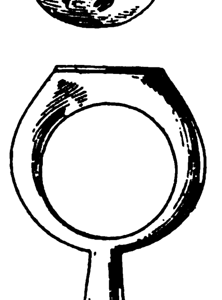
Partout, à toutes les époques, la bague a été la douce confidente de nos secrets. Les chrétiens y ont inscrit leurs actes de foi, les amoureux leurs serments et leurs vœux, les chevaliers leurs devises et leurs emblèmes, les grands leurs armoiries.

Par ces raisons diverses la bague devient maintes fois un document historique, au même titre que les médailles, les monnaies et les intailles conservées avec un soin jaloux dans les collections publiques et privées.

1. « ... Car il y fust, entre aultres, couru en six jours unze bagues que plusieurs dames et damoiselles donnerent, mais toutes gaignées par les gendarmes et leurs capitaines. Dequoy, tous ces Saintongeois receurent grandissime desplaisir, mesme pour la risée qu'en firent celles qui les avoient données, car elles les renvoyèrent par mocquerie à l'escole de la compagnie de M. le mareschal de Saint-André, souls ce brave régent, M. de Vieilleville, qui en avoit emporté quatre et quasi toutes les aultres donné atteinte... » (*Mémoires sur la vie du maréchal de Vieilleville,* par Vincent Carloix son secrétaire. Liv. III, chap. XVI.)

L'examen du nombre et de la variété des attributions de la bague semble interminable. Les poètes l'ont si bien compris, qu'ils en ont souvent tiré parti, soit pour engager, soit pour dénouer une action.

Est-il rien de plus exquis, de plus idéal que le récit fait par la sultane Scheherazade, de l'aventure du prince Camaralzaman! Il trouve, en ouvrant les yeux, couchée et endormie à ses côtés, la princesse de Chine que deux génies viennent d'y transporter à travers les airs. Frappé de sa grande beauté et déjà fou d'amour, il craint de lui déplaire en la réveillant et simplement, tout doucement, il lui ôte la bague qu'elle porte au doigt et y substitue la sienne.



BAGUE ANGLAISE, A PIPE, EN BRONZE, XVII[e] SIÈCLE.

C'est là une déclaration d'amour bien expressive, bien idéalement pure, je dirai bien originale pour être faite dans un lit. Notre petit bijou en a tous les honneurs.

Et dans le vieux conte français de Perrault, « en travaillant, soit de dessein ou autrement, une bague qu'elle avait au doigt tomba « dans la pâte et s'y mêla... », la voilà devenue messagère d'amour. Le fils du Roi, en mangeant le gâteau, trouvera la bague et devinera, à la vue de son élégance et de ses mignonnes proportions, que les mains de Peau-d'Ane sont des mains de princesse.

La bague, dans les deux contes, est à la fois signe de reconnaissance et moyen de communication, comme elle l'était en maintes occasions, dans la vie réelle de nos bons ancêtres, alors qu'ils n'avaient à leurs ordres ni le téléphone, ni le service des postes et des télégraphes, ni les annonces dans les journaux, ni même souvent l'écriture, dont un grand nombre ignorait le secret.

Depuis combien de temps les deux anneaux enlacés, étroitement rapprochés l'un de l'autre, redisant les serments et les noms aimés, sont-ils le symbole de l'amour dans le mariage, le gage d'union de deux cœurs épris?

L'anneau nuptial aspire en un jour toutes les senteurs de la fleur d'oranger; il s'en imprègne, s'en pénètre et devra toujours en conserver les parfums pour le souvenir.

La bague est donc fréquemment liée à de grands faits et aussi aux

petits événements de la vie humaine. A ce titre elle évoque dans notre esprit les souvenirs les plus étendus, en même temps que les impressions les plus tendres.

Elle prend part aux magnificences des pompes extérieures et se glisse dans notre plus étroite intimité, au point de trouver seule, entre tous les bijoux, asile dans notre couche.



BAGUE DE FIANÇAILLES, XVIe SIÈCLE. Musée de Cluny.

Elle est signification, elle est instrument du mal et du bien. Elle représente pour la jeune fille le moment le plus émouvant de sa vie, le jour où elle se donne.

Enfin, elle a ce mérite particulier d'avoir su inspirer de jolies fictions aux poètes et aux conteurs.

C'est donc le bijou le plus petit par son volume qui est le plus considérable par l'intérêt qui s'y rattache; le plus simple par la forme, je l'ai dit à la première ligne de cette étude, qui devient le plus complexe et le plus significatif par ses destinations.

CHAPITRE III

ANNEAUX ET PENDANTS D'OREILLES
ANNEAUX DE CHEVEUX — PENDANTS DE TEMPES

Dans presque tous les pays du monde, l'homme a eu l'idée de se percer les oreilles pour y suspendre des ornements.

Quelque sauvage que paraisse cette coutume, il faut convenir que les pendants d'oreilles ne messeient pas au visage humain, et l'on est quelque peu embarrassé pour établir la part qui revient au goût et celle qui revient à la barbarie, dans l'invention de ce bijou.

On dit que les premiers habitants de la terre se sont d'abord passé des objets de parure autour des oreilles, comme font encore les enfants lorsqu'ils trouvent deux cerises jumelles. C'est là certainement la part du goût. Mais l'idée d'avoir pratiqué dans la chair humaine un trou, comme dans un mur pour y accrocher un tableau, doit être celle de la barbarie.

Peut-être, cependant, n'est-il pas sage d'en médire, puisque la civilisation s'en est emparée et qu'elle en a fait une règle à laquelle bien peu songent à se soustraire. Et puis presque tout le monde ne considère-t-il pas cette règle comme une obligation envers ses enfants, et même ne la range-t-on pas dans la catégorie des soins affectueux qu'on leur doit. Il faut, du reste, constater que de toutes les coutumes de ce genre, c'est la plus inoffensive. Dans d'autres contrées, la sollicitude paternelle se manifeste d'une façon bien autrement redoutable. Le nègre écrase le nez de ses garçons et le Chinois lettré déforme et tuméfie les pieds de ses filles.

Coquetterie pour coquetterie, la petite blessure à l'oreille vaut mieux; elle a cet avantage au moins de ne rien déformer. Amnistions donc l'homme primitif qui l'a imaginée; que dis-je! remercions-le,

car, en somme, tout le monde trouve que la boucle d'oreille est un joli bijou qui sied bien; personne n'y voudrait renoncer et, s'il n'existait pas, personne aussi, de nos jours, n'oserait l'inventer.

On se complaît à l'enrichir, mais on ne songe pas à le supprimer. Aux fruits, aux coquillages qui furent les premières parures, ont succédé des objets plus précieux et plus recherchés, et enfin les pendants en or et en pierreries.

Il n'est pas utile de décrire les fiches en bois que portent certaines peuplades, non plus que les rouelles en toutes matières que d'autres sont parvenues à faire entrer et à maintenir dans leurs oreilles, à la suite d'une dilatation et d'une extension considérable qu'ils ont fait subir au cartilage. Certaines de ces rouelles ont jusqu'à quatre ou cinq centimètres de diamètre. Ces excentricités servent seulement à démontrer à quel degré prodigieux de laideur et de faux goût peut atteindre une mode ou un usage, mais elles sont sans intérêt pour notre étude.

PENDANT D'OREILLE ASSYRIEN.

C'est l'anneau qui fut le point de départ de la boucle d'oreille. Il était *principal* dans l'origine, et alors qu'on cherchait à le façonner précieusement; puis il est devenu *accessoire* par suite de transformations successives, qui l'ont amené à n'être plus qu'un crochet ou une brisure servant à fixer l'ornement à l'oreille.

Les plus anciens pendants d'oreilles que j'aie pu découvrir sont ceux représentés en sculpture sur les énormes monuments de Khorsabad, qui sont conservés au Louvre dans la galerie des antiquités asiatiques.

On y peut voir quatre types principaux.

Le plus simple représente une amphore suspendue à un anneau. Il est plusieurs fois répété.

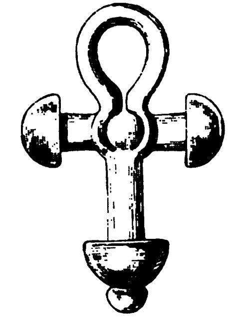
PENDANT D'OREILLE ASSYRIEN.

Celui qui vient ensuite figure trois avelines également fixées à l'anneau.

Le troisième, de forme cruciale (monument 24), est particulièrement intéressant. On le retrouve ailleurs (nº 15) avec une variante à la branche du bas de la croix qui est terminée par une aveline.

Le quatrième pend aux oreilles bestiales de deux grands taureaux ailés à faces humaines. On ne le retrouve nulle part ailleurs. On remarquera que l'anneau en est orné de stries figurant aussi fidèlement que possible le travail de cordelé.

Il résulte de ce qui précède que l'amphore, l'aveline, ainsi que le cordelé étaient employés, dans leurs travaux, par les bijoutiers assyriens, sous le règne du roi Sargon, du palais duquel proviennent ces sculptures, c'est-à-dire dès le VIIIe siècle avant notre ère. On serait presque en droit d'attribuer au cordelé une origine encore antérieure, car un bas-relief provenant du palais de Nemrod (Xe siècle) représente un personnage orné de grandes pendeloques au haut desquelles l'enroulement de cordelettes semble être figuré. Il est vrai que ce travail, strié sur la pierre, peut aussi être la représentation de cannelures qui furent plus tard très usitées par les ouvriers étrusques, chez lesquels, on se le rappelle, l'art avait été directement importé par les anciens Asiatiques. Nous retrouverons tout à l'heure cette cannelure exécutée en or.



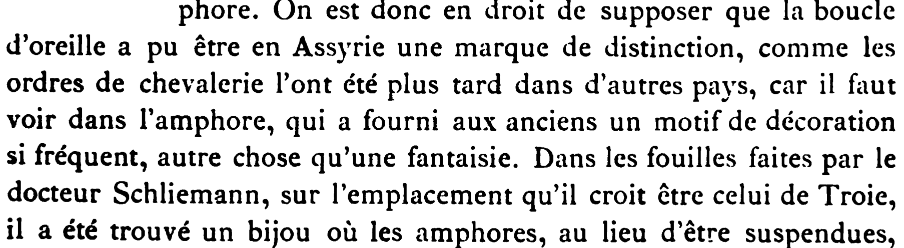
PENDANT D'OREILLE ASSYRIEN.

Ces monuments de pierre nous fournissent donc l'origine probable de certaines formes, de plusieurs éléments décoratifs dont les Grecs et les Étrusques se sont emparés, et qu'ils ont ensuite reproduits à satiété.



PENDANT D'OREILLE ASSYRIEN.

Dans les sculptures de Khorsabad, on ne rencontre ces bijoux qu'aux oreilles de certaines divinités et à celles de grands personnages, rois et ministres. Les agriculteurs, négociants ou marins n'en ont jamais, les simples soldats non plus. Cependant il existe un grand bas-relief qui représente deux guerriers transportant un chariot de guerre, où l'un d'eux porte la boucle d'oreille à amphore. On est donc en droit de supposer que la boucle



d'oreille a pu être en Assyrie une marque de distinction, comme les ordres de chevalerie l'ont été plus tard dans d'autres pays, car il faut voir dans l'amphore, qui a fourni aux anciens un motif de décoration si fréquent, autre chose qu'une fantaisie. Dans les fouilles faites par le docteur Schliemann, sur l'emplacement qu'il croit être celui de Troie, il a été trouvé un bijou où les amphores, au lieu d'être suspendues,

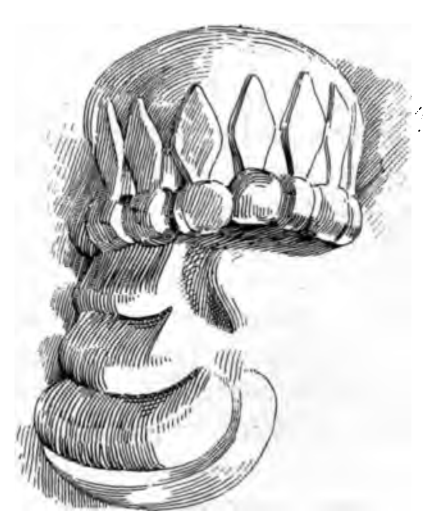
sont rangées l'une à côté de l'autre sur le haut du motif principal, comme on pourrait le faire de nos jours sur la tablette la plus élevée





OREILLES DE STATUES TROUVÉES A CHYPRE.

d'une crédence. La continuité avec laquelle l'amphore reparaît dans les bijoux antiques a une signification qui puise certainement son origine dans les sentiments de reconnaissance et d'admiration que l'invention du vin avait inspirés à l'humanité. Comme nous l'avons déjà dit au début de cet ouvrage, on était plein du souvenir de ce bienfait et on en célébrait les vertus par la représentation de l'amphore.



ÉTUI D'OREILLE A PENDELOQUES.

La pierre sculptée va nous fournir encore d'autres documents précieux. Je veux parler de deux statues trouvées à Chypre, qui sont conservées dans la salle du rez-de-chaussée consacrée à la Phénicie, au Louvre. Les lobes des oreilles de l'une sont percés au bas de trois trous, dans le sens horizontal; dans chacun des trois est accrochée une perle. En outre de cela, l'ourlet supérieur de chaque oreille sup-

porte quatre perles qui en suivent le contour à l'intérieur et y sont attachées par quatre anneaux qui le traversent.

Deux grands anneaux ovales jumeaux ornent chacun des lobes



STATUE PLACÉE DANS LA SALLE DE RHODES.

des oreilles de l'autre statue, pendant que six trous pratiqués dans l'ourlet livrent passage à six pendeloques qui y sont suspendues. Bien que ces statues soient très détériorées, les indications qu'elles four-

nissent à ce sujet sont parfaitement saisissables. Elles aident à l'intelligence d'autres statues d'une facture moins nette, dont les oreilles sont



ANNEAUX DE CHEVEUX.

également chargées d'ornements nombreux autour de l'ourlet. Ces dernières, qui sont exposées dans les salons du premier étage, proviennent également de Chypre. Elles ont été trouvées à Idalium. On verra dans la même salle un masque en terre cuite rouge, trouvé à Carthage, et dont chacune des oreilles est percée de six trous, dont trois à l'ourlet et trois au lobe.

Cet usage devait donc être répandu à Chypre et dans d'autres contrées, tout au moins chez les reines et les princesses dont ces statues sont la représentation. Il est curieux de voir qu'il s'est conservé jusqu'à nos jours, en se vulgarisant, il est vrai, car les habitants de certaines parties de l'Inde le pratiquent encore.

Une autre statue semble avoir les oreilles couvertes par une sorte d'étui à pendeloques, qui se met par-dessus; mais l'indication n'en est pas assez précise pour fournir une certitude.

ANNEAUX DE CHEVEUX.

En face des deux statues placées au rez-de-chaussée, il en est une qui va nous servir à élucider un point resté obscur jusqu'à ce jour. On se rappelle avoir vu dans la collection Campana, au Louvre, des sortes de trompes en or (nos 55 et 56), cataloguées sous la dénomination de boucles d'oreilles. Cette désignation a été adoptée certainement en désespoir de cause et après qu'on eut infructueusement fait toutes les suppositions imaginables pour en déterminer l'usage. On remarquera d'abord que l'anneau est beaucoup trop gros pour laisser croire qu'il a pu être passé dans le lobe de l'oreille, ensuite qu'il n'est pourvu d'aucun moyen de fermeture.

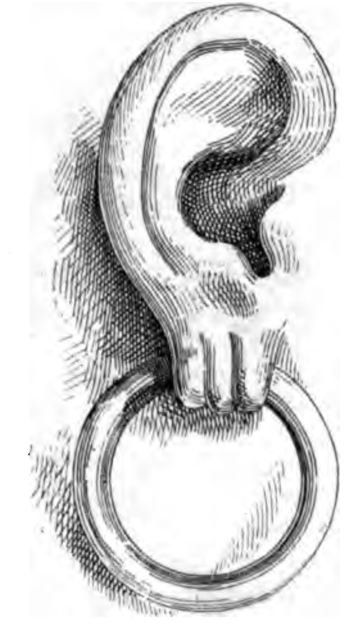


ANNEAUX DE CHEVEUX.

Si l'état de délabrement dans lequel se trouvent les deux pièces que je viens d'indiquer pouvait donner à croire que la fermeture

en a disparu, je renverrais au numéro 60, qui, lui, est dans un parfait état de conservation et montre clairement que, tel quel, l'objet est complet.

On pourrait supposer que l'ouverture de l'anneau d'or servait à pincer le lobe, mais on s'apercevrait bien vite que le bijou ainsi suspendu ne serait plus dans le sens de son aplomb naturel. N'était cet inconvénient, cette supposition n'aurait rien d'invraisemblable, car il y a tout lieu de croire que ce fut de cette manière que les populations les plus anciennes de l'Étrurie portaient les anneaux d'oreilles, bien antérieurement à la venue des Asiatiques chez elles, à une date qu'on peut évaluer à dix siècles avant notre ère et peut-être davantage. Seulement, chose singulière, c'est sur le travers du lobe que la pression avait lieu. On voit, au British Museum, deux figures de femmes en terre cuite, dont l'origine est anté-historique. Elles sont grossières, d'une exécution barbare et primitive. A leurs oreilles sont suspendus des anneaux, maintenus en place par la seule compression qu'ils exercent sur les deux côtés du lobe, compression clairement indiquée par les plis que forme la chair. Mais ils ne sont ornés d'aucun pendant et n'offrent, par conséquent, aucune analogie d'usage avec ceux que nous étudions.


OREILLE D'UNE STATUETTE ÉTRUSQUE ANTÉ-HISTORIQUE.


ANNEAUX DE CHEVEUX.

On a encore supposé que les gens qui portaient ces grands anneaux se servaient d'une sorte de carcasse agencée de façon à les tenir suspendus près de l'oreille, ainsi, dit-on, que le pratiquent encore les Marocains et autres. Si tous ces objets étaient de grande dimension, cette explication serait admissible; mais il en existe de tout petits, comme les numéros 58, 60 et 64 et même 67, qu'il eût été plus simple et plus rationnel d'attacher à l'oreille par le

moyen ordinaire, et pour lesquels l'emploi d'une carcasse devient inadmissible.

Il n'y a pas davantage lieu de supposer qu'ils servaient à des usages mortuaires. Le soin apporté à leur fabrication éloigne entièrement cette idée.


STATUE TROUVÉE A CHYPRE.

Je me suis beaucoup entretenu avec M. Augusto Castellani de l'emploi que pouvait avoir ce bijou, et, sans être absolument affirmatif, il m'a dit qu'il croyait que ces sortes d'anneaux étaient destinées à être portées sur les tempes, de chaque côté du visage. Je trouvai cette supposition très vraisemblable et je me mis à faire des recherches dans ce sens. C'est alors que j'eus le bonheur de découvrir, au musée du Louvre, dans la partie du rez-de-chaussée de la galerie asiatique réservée à la Phénicie, une statue de femme assise, avec l'inscription : *Ile de Chypre, mission de M. le comte de Vogüé.*

Cette femme porte de chaque côté du visage, et accroché dans la dernière boucle de ses cheveux, un pendant en forme d'anneau, fait de petites perles disposées sur trois rangs. Vus de face, ces bijoux peuvent être pris pour des boucles d'oreilles. J'ai moi-même été trompé par cette apparence, mais un examen plus attentif me donna la certitude que je me trouvais en face d'un de ces bijoux qui faisaient l'objet de mes recherches.

Il est suspendu très en avant de l'oreille, il en est même séparé par un vide de trois ou quatre centimètres. Placé de la sorte, il vient encadrer avec une certaine élégance le visage de la femme, qu'il accompagne de chaque côté. Il faut convenir que cette coquetterie n'est dénuée ni de goût ni de raisonnement. Que de fois n'ai-je pas entendu, de nos jours, regretter par celles qui les portaient, de ne pouvoir amener leurs boucles d'oreilles plus en avant; car elles-mêmes les voient à peine quand elles se regardent, et force leur est de tourner vers le miroir le côté qu'elles veulent examiner! S'il fallait rechercher la raison d'être de ce bijou, on la trouverait rien que dans cet instinct de coquetterie.

Un mascaron gréco-phénicien, en terre cuite rouge, qui provient d'un sarcophage, est également orné de deux de ces anneaux de cheveux. On peut le voir au musée du Louvre, dans une des vitrines de la salle de Rhodes [1].

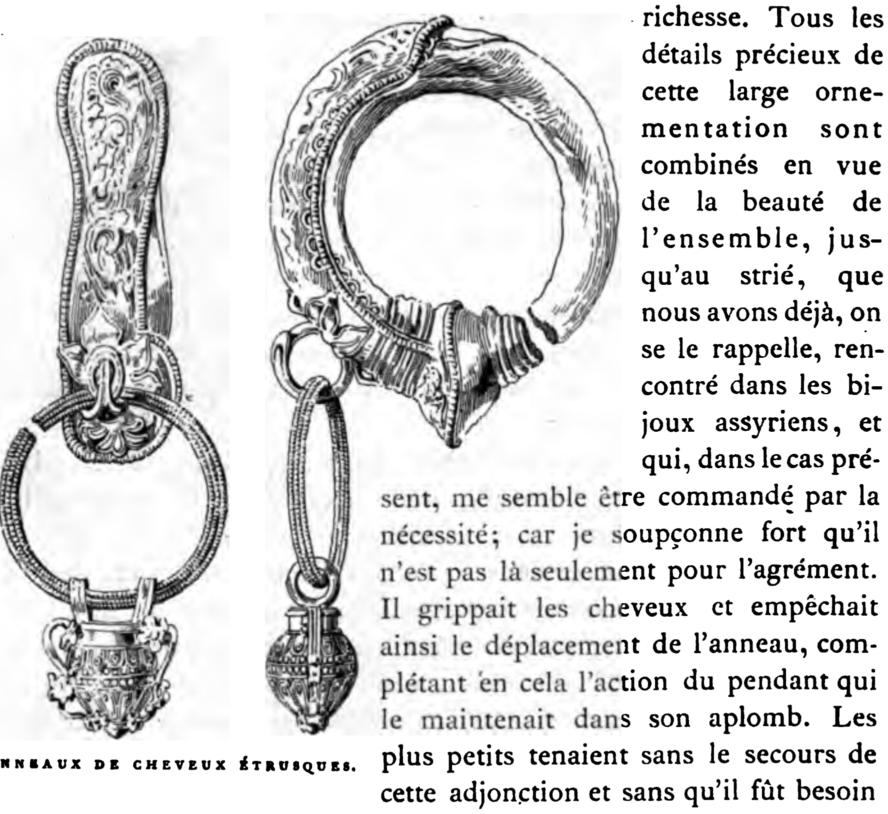
On remarquera combien tous ces anneaux sont légers. L'or employé à leur fabrication est toujours très mince. On comprendra, en raison de leur destination, combien la légèreté devait constituer une de leurs qualités essentielles. L'ouverture était sans doute destinée à livrer passage à la mèche de cheveux qu'on pouvait y introduire, sans la dérouler et après l'avoir préalablement comprimée entre les doigts. Une fois entrée, son élasticité lui faisait retrouver son volume naturel; elle remplissait alors, plus ou moins, la circonférence intérieure du pendant, mais suffisamment, par rapport à la légèreté de celui-ci, pour le maintenir en place.

Les grands anneaux, reproduits à la page 90, sont probablement contemporains des vieilles bagues étrusques, qui sont décrites dans le chapitre précédent, de même que ceux dont j'emprunte le dessin à l'atlas de l'ouvrage intéressant de M. Noël des Vergers [2].

Le volume de ceux-ci est tout à fait extraordinaire et fait comprendre combien la légèreté, dont je parlais tout à l'heure, était indispensable pour qu'on pût en faire usage. Le peu d'épaisseur qu'il fallait laisser au métal pour obtenir ce résultat aurait eu l'inconvénient de donner à l'objet une apparence pauvre et chétive, si l'habileté

1. Depuis que j'ai écrit ces lignes, le beau livre du Dr Schliemann, *Ilios*, a paru, et j'y vois qu'il a trouvé des anneaux d'or *destinés à retenir et à orner les tresses ou les boucles de la chevelure*.
2. *L'Étrurie et les Étrusques* (pl. XXXI de l'Atlas).

avec laquelle il est façonné ne l'avait sauvé de cet écueil; mais une science profonde et un goût très sûr ont dirigé le ciselet qui sut donner un aspect solide à cette lame si mince, en la couvrant de tant de richesse. Tous les détails précieux de cette large ornementation sont combinés en vue de la beauté de l'ensemble, jusqu'au strié, que nous avons déjà, on se le rappelle, rencontré dans les bijoux assyriens, et qui, dans le cas présent, me semble être commandé par la nécessité; car je soupçonne fort qu'il n'est pas là seulement pour l'agrément. Il grippait les cheveux et empêchait ainsi le déplacement de l'anneau, complétant en cela l'action du pendant qui le maintenait dans son aplomb. Les plus petits tenaient sans le secours de cette adjonction et sans qu'il fût besoin de strier l'anneau. A cette dernière catégorie appartiennent les six jolis petits pendants d'origine étrusque qui sont au musée du Vatican.



ANNEAUX DE CHEVEUX ÉTRUSQUES.

On voit que ceux-ci sont beaucoup plus simples et qu'ils sont dépourvus de cette riche ornementation tracée au ciselet qui, partant de l'astragale, décore toute la face antérieure des plus grands. Je crois aussi qu'ils sont beaucoup moins anciens que les autres, et qu'au lieu de les accrocher en pendants de chaque côté du visage, on les semait dans la chevelure, selon le caprice. Ceux portant les nos 60 et 67 et ceux-ci me semblent avoir été destinés à cet usage. Ces derniers, trouvés dans une même sépulture, au nombre de six, corroborent ma supposition. Il me semble que ces petits ornements, jetés au milieu de la masse sombre des cheveux,



ANNEAU DE CHEVEUX.

devaient être d'un agréable effet, lorsque le jour en s'y jouant les éclairait de points lumineux et de reflets ardents.

Nous verrons plus tard, aux XVIe et XVIIe siècles, l'affiquet et le papillon en brillants remplir le même office dans la coiffure de nos marquises.

Après les anneaux de cheveux, il faut mettre les pendants de tempes, dont il semble que l'usage ait pu être aussi familier aux hommes de certaines castes qu'aux femmes. Longs et étroits, ils offrent quelque analogie de souvenir avec les extrémités pendantes des bandelettes, dont les prêtres païens ceignaient leur front dans les sacrifices, ainsi qu'avec les coiffures de femme qui ont été trouvées par M. Schliemann sur l'emplacement présumé de Troie.



PENDANT DE TEMPES.

Sur une espèce de tapis, de forme rectangulaire, un lion modelé en plein relief, tenant dans ses pattes un oiseau qu'il va dévorer, se tient, la tête tournée vers le bas du bijou. La bordure du tapis est formée de petites lentilles repoussées et entourées d'un anneau en cordelettes, le haut en est orné de trois fleurs à pétales découpés et le bas de deux têtes de griffons munis de longues oreilles. Au-dessous deux pendeloques, peut-être la troisième manque-t-elle, faites chacune d'une chaînette, après laquelle est suspendue une tête coiffée du klaft, terminée par des grelots. Nous retrouverons plus tard cette dernière disposition, dans les pendants d'une boucle de ceinture trouvée à Ithaque.

Les grandes lignes de cette pièce sont franches, la forme en est parfaitement saisissable. La crinière du lion, les ailes de l'oiseau, les

têtes de griffons, tous les détails enfin sont traités en filigrane, d'une finesse extraordinaire, mais sans une grande netteté.

A côté de celui-ci, j'en vois un autre. Il se compose d'une rosace à dix lobes découpés, repoussés et ornés de fils et de granulations très fines, qui surmonte un double cadre dans lequel sont juxtaposés deux petits masques coiffés du klaft. Au-dessous un mufle de lion, repoussé et orné de cordes et de grains, qui tient dans sa gueule un autre cadre long, orné d'une figure en pied également en repoussé et décorée comme le reste. Tous les détails en sont indiqués à l'aide de linéaments formés par des granulations d'une finesse surprenante et quasi microscopique. De chaque côté du cadre supérieur est attachée une rosace à sept lobes, de laquelle s'échappe une chaîne terminée par un beau gland fait de fleurs de chardons ou de grenades et de lentilles. L'effet qui résulte de la différence des travaux dont il est orné ainsi que de la variété du mouvement des surfaces est fort remarquable.



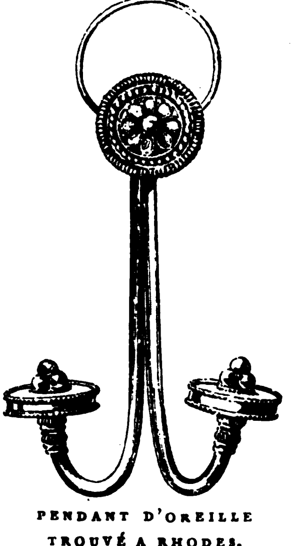
PENDANT DE TEMPE.

On peut croire que ces deux objets font partie des travaux de granulation les plus anciens que nous ait légués l'antiquité. Ils datent du moment où la technique n'est pas encore fixée, et portent des traces évidentes de tâtonnements et d'hésitations; mais ils sont d'une finesse extraordinaire et donnent à penser que les premières granulations employées par les bijoutiers n'étaient pas obtenues par la fonte au chalumeau, comme elles l'ont été depuis, mais qu'elles étaient alors des produits naturels. Je reviendrai sur ce sujet.

Le British Museum possède un fort beau pendant du même genre; il provient, ainsi que les nôtres, de l'île de Rhodes.

Il est difficile de déterminer d'une façon à peu près certaine l'âge que peuvent avoir ces pendants. On ne peut que former des suppositions basées sur des analogies de caractère et de fabrication, et ces suppositions sont d'autant plus téméraires que, dans ces temps éloignés, l'état d'avancement des industries offrait les plus grands écarts d'une

contrée à une autre. Cependant l'empâtement des formes du petit personnage, la position raide des bras collés au corps peuvent donner à croire qu'ils sont antérieurs au xe siècle avant notre ère. Cette date a d'autant plus de vraisemblance qu'il a été trouvé dans les murailles troyennes des pendants d'oreilles longs de quatre-vingt-sept millimètres, qui, sans être historiés comme ceux-ci, offrent à peu près les mêmes développements, et d'autres encore de vingt-cinq centimètres, destinés à pendre de chaque côté du front et à descendre devant jusqu'aux seins[1].



PENDANT D'OREILLE TROUVÉ A RHODES.

La salle gréco-babylonienne, au musée du Louvre, renferme encore d'autres bijoux de même provenance. C'est une grande paire de pendants d'oreilles, trouvée à Rhodes, dont la forme très particulière est largement décorative. Derrière la grande patère ronde, qui forme le bouton du haut, un gros fil d'or plié en deux laisse le passage à l'anneau d'oreille, et après avoir décrit en descendant deux longues parallèles, relève ses extrémités à droite et à gauche, pour venir présenter deux autres patères, ornées au centre d'un groupe de cinq grains du plus heureux effet. L'originalité de cette pièce est grande.

FRAGMENT DE PENDANT D'OREILLE.

A côté de celle-ci figure un pendant repercé à plat. Une petite pierre verte, laissée dans sa forme naturelle, serpentine ou prime d'émeraude, est attachée en bas; le travail en est curieux. Deux anneaux jumeaux, posés au sommet, indiquent que le haut de la pièce manque.



PENDANT D'OREILLE RHODIEN.

Un autre pendant, rapporté par la mission Renan, représente une sorte de petit récipient cubique, d'un curieux aspect, suspendu par deux anses qui partent des angles et se croisent au sommet. Un grand anneau, soudé à leur point de jonction, s'emmaille librement dans un autre fixé après l'anneau d'oreille.

1. *Ilios*, par le Dr Schliemann.

Il semble que les Égyptiens soient restés fort longtemps sans pratiquer l'usage de la boucle d'oreille, car on n'en trouve aucune trace, dans leurs monuments, jusqu'au xv[e] siècle avant l'ère chrétienne. Au musée du Louvre, une seule statue, celle d'Ounnoffré, premier prophète d'Osiris, est ornée d'une paire de boucles d'oreilles. La belle tête colossale de Ramsès II, moulée sur l'original du temple d'Ipsamboul et conservée au British Museum, porte sur les oreilles la marque de trous bien évidents. Les mêmes trous sont répétés sur deux autres énormes bustes en granit du même souverain. Ces monuments, ainsi que la statue qui est au Louvre, datent de la XIX[e] dynastie, c'est-à-dire de 1400 ans avant notre ère. Ces constatations peuvent donner à croire que l'anneau d'oreille a été sacerdotal ou sacré dans les premiers temps, surtout si l'on rapproche ces faits du passage de la *Genèse,* où il est dit que les enfants de Jacob lui apportèrent tous les dieux étrangers qu'ils possédaient avec *leurs pendants d'oreilles.*



PENDANT DE CHEVEUX EN OR VERNI ROUGE.

Il est certain que les Juifs se paraient de ce bijou, car on lit encore dans la *Genèse* que lorsque Moïse, par l'ordre de Dieu, fit construire le tabernacle, les Israélites et leurs femmes vinrent lui offrir, pour la fabrication des objets qui devaient servir au culte, leurs bracelets, *leurs pendants d'oreilles,* leurs bagues et les ornements qu'ils mettaient à leur bras droit. On voit, dans le livre des *Juges,* que les Ismaélites avaient également coutume de porter des pendants d'oreilles; des Égyptiens il n'est nullement question.

Dans .le catalogue, dressé par Mariette bey, des objets trouvés dans la sépulture de la reine Aah-Hotep, il est mentionné un assez grand nombre de bijoux, mais point de boucles d'oreilles, et dans l'album du Musée de Boulaq du même auteur, je vois, reproduits sur la planche 30, une paire d'énormes pendants en or, formés de trois rangs d'uræus superposés, ceux du haut attachés sur un disque et les

autres emmaillés au-dessous. Ces pendants ont à peu près quinze centimètres de longueur et doivent être très légers par rapport à leur dimension. Les uræus sont estampés en or mince, recouvert d'un riche vernis rougeâtre. Il importe de remarquer que ce vernis qui le recouvre est encore usité de nos jours dans l'extrême Orient, en Indo-Chine particulièrement. J'ai eu entre les mains des bijoux coloriés par ce procédé. Mais je me borne à consigner cette coïncidence, sans être d'ailleurs en mesure d'en tirer aucune conclusion.

Voici ce que Mariette bey dit de ces objets : « On lit sur chacune « d'elles le nom de Ramsès III. Ces précieux monuments ont été « trouvés à Abydos, sur la momie d'un fonctionnaire dont le nom est « inconnu. Vraisemblablement ils sont votifs, et, en tout cas, s'ils ont « été portés pendant la vie, c'est à la perruque dont les Égyptiens « avaient coutume de se couvrir la tête, qu'ils étaient suspendus. »

D'après cette version, ces pièces seraient donc des ornements de cheveux ou des pendants de tempes qui se portaient au temps de Ramsès III, c'est-à-dire 1200 ans avant notre ère. Car, en admettant que ceux-ci soient votifs, ils ne peuvent toujours être, comme tous les bijoux funéraires, que la représentation d'un bijou réel. Il paraît donc certain que les Égyptiens portaient de ces sortes de pendants, et pourtant on n'en trouve la représentation ni dans les peintures ni dans les sculptures qu'ils nous ont laissées. C'est que leur art était exclusivement voué à des manifestations hiératiques, c'est que leurs scribes, leurs sculpteurs et leurs peintres se recrutaient parmi les initiés [1], et que ces derniers, tout entiers à des préoccupations d'outre-tombe, détournaient les yeux de ce qui pouvait les en distraire. Il faut, pour bien comprendre cela, se reporter à leur croyance, dont voici un aperçu :

« La punition des méchants était l'anéantissement. La récompense des bons était la persistance de leur personnalité dans l'autre

1. Voici quelques exemples de ce fait. Nous voyons au Louvre :

N° 23. Armoire B. — Statuette de la reine Karomana, œuvre d'un prêtre d'Ammon nommé Aah-Kekht.

N° 84. Armoire A. — Inscription funéraire : « Illuminations de l'Osiris, *chef des sculpteurs sacrés* », qualifié plus loin de grand artiste.

N° 104. Vitrine J. — Le prêtre modeleur du... de Ptah Nowreher.

N° 108. — Le scribe tourneur et sculpteur Kha-em-uas, etc., etc.

(Extrait du *Catalogue de la galerie égyptienne*, par Paul Pierret.)

monde. Là, l'Égyptien proclamé juste redevenait lui-même vivant pour l'éternité d'une seconde vie, qui avait comme la nôtre ses besoins, mais qui ne connaissait ni la douleur ni la mort[1]. »

Cette foi profonde, la loi qui en découlait, fut la sève puissante qui alimenta la vitalité de ce peuple pendant tant de siècles. Elle devait avoir pour inéluctable conséquence de proscrire toute image mondaine. Aussi, n'est-ce que beaucoup plus tard, et alors sans doute que la sévérité primitive s'en atténuait, que l'idée put venir de représenter les personnages parés coquettement. La statue de la reine Amnéritis trouvée à Karnak porte des pendants aux oreilles et de larges anneaux faisant huit et dix tours aux bras et aux jambes. Elle date seulement de 800 ans avant notre ère[2]. — L'Égypte était alors possédée par les Éthiopiens dont la reine Amnéritis avait épousé le roi. On voit, paraît-il, représentée sur une tombe à Thèbes, une cithariste couverte de bijoux, aux oreilles de laquelle pendent de grands anneaux[3], et dont le costume révèle les derniers siècles de la monarchie.

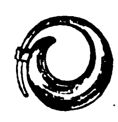
Il reste encore les quatre portraits peints qui sont exposés au Musée égyptien du Louvre, salle funéraire E, qui sont ornés de boucles d'oreilles. Les unes sont formées de deux perles blanches fixées l'une au-dessus de l'autre après l'anneau d'or, les autres de trois perles suivant la même disposition. Celles du troisième portrait sont faites de trois perles posées en trèfle. Le quatrième, qui est un portrait d'homme, a de simples anneaux d'or. Mais ces peintures datent des premiers siècles de notre ère et n'ont plus aucun rapport avec l'antique civilisation égyptienne.

Enfin, il est impossible de ne pas constater que le Musée égyptien du Louvre, si riche en autres objets d'or, ne possède que quelques chétives boucles d'oreilles n'ayant aucun caractère particulier, et offrant même des analogies si étroites avec les bijoux asiatiques, grecs ou étrusques, qu'elles semblent provenir des mêmes sources.

De ce qui précède, on est en droit de conclure que l'usage des boucles d'oreilles ne s'est répandu que fort tard en Égypte et n'a probablement commencé à se généraliser que dans les dernières années de la monarchie.

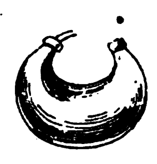
1. *Album du Musée de Boulaq*, Mariette bey (texte de la pl. XV).
2. *Album du Musée de Boulaq*, Mariette bey (pl. XXXV).
3. *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, par Antony Rich.

Chez les Asiatiques, je commencerai par un type que je trouve charmant dans sa simplicité. C'est une sorte de petit croissant de forme ronde, très renflé au centre, et fait de deux coquilles estampées et assemblées, dont l'une des pointes est terminée par un fil d'or assez


BOUCLES D'OREILLES CHALDÉENNES ET PHÉNICIENNES.

fin pour passer dans l'oreille. Ce fil est fixe. On devait, par conséquent, le redresser pour accrocher le bijou, puis après le remettre en place. Il disparaissait tout entier dans l'épaisseur de l'oreille, et le petit croissant, qu'on voyait seul, contournait, en y adhérant, étroitement toute l'épaisseur du lobe, comme une petite loche bien grasse qui l'aurait embrassé. J'ai la meilleure idée de l'effet intime que devait produire ce petit bijou. On en trouvera des spécimens au Musée égyptien du Louvre, salle civile P, au Musée des antiquités asiatiques, où on les reconnaîtra parmi les débris des bijoux chaldéens et phéniciens, et dans la salle consacrée à l'époque gréco-égyptienne. Mais je crois que ce bijou est d'origine phénicienne, bien que le type qui en est le plus parfait figure dans la collection égyptienne. Parfois, la partie antérieure du croissant est ornée d'un petit masque estampé et repoussé. C'est un premier essai du système d'ornementation qui, par suite de ses développements successifs, deviendra plus tard la boucle d'oreille. Dans

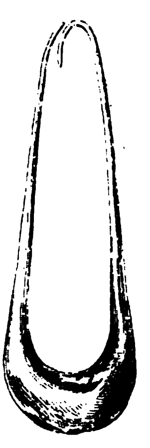





BOUCLES D'OREILLES CHALDÉENNES ET PHÉNICIENNES.

la salle des antiquités asiatiques, il en existe deux autres variantes. L'une a reçu trois astragales faits chacun d'un triple jonc, l'autre est formée de l'assemblage de trois godrons fuselés. Cette dernière offre une analogie frappante avec toutes celles qui ont été trouvées par le docteur Schliemann sur l'emplacement présumé de Troie. Il en existe encore trois autres paires trouvées à Sidon par M. Renan. De la même

provenance, nous voyons un grand pendant de près de six centimètres de longueur auquel les deux pointes du croissant, indéfiniment prolongées, donnent l'aspect disgracieux d'une sacoche, et un autre petit anneau dont le croissant est plus délié et qui devait laisser subsister un léger espace entre l'oreille et le bijou. Il porte à l'avant un petit appendice également en forme de croissant, et à sa base trois grains d'or disposés en trèfle. L'esprit en est tellement ingénu, qu'il semble avoir été fait pour une jeune fille, ce qui est bien possible, car la coutume grecque qui interdisait aux vierges de porter des bijoux n'existait sans doute pas en Phénicie. Mais il est curieux de retrouver dans les bijoux publiés par le docteur Schliemann[1] la boucle d'oreille en forme de croissant comme celle-ci et bordée de granulations microscopiques, ainsi que nous allons la retrouver chez les Grecs et chez les Étrusques. Ce bijou, trouvé sur l'emplacement présumé de Troie, aurait donc aujourd'hui l'âge respectable de trente et un siècles.

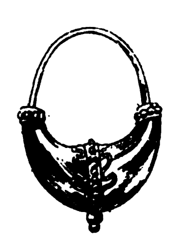


BOUCLE D'OREILLE PHÉNICIENNE.



BOUCLE D'OREILLE PHÉNICIENNE.

De l'Égypte et de l'Asie Mineure, cette forme a passé en Grèce et en Italie, en conservant la qualité de contour rempli, gras et souple qui est si bien dans le tempérament oriental, mais en revêtant la suprême élégance que vint y ajouter un admirable goût décoratif. C'est au Cabinet des Antiques que nous en rencontrons les types les plus accomplis. Le numéro 467, orné d'un granulé très fin, bordé de chaque côté d'une course de cordelettes et terminé par un petit pendentif, provient de la Grande-Grèce ainsi que le numéro 551. Cette dernière paire est délicieusement jolie. La touche mate produite sur le fond uni par les cordelettes rapprochées, est admirablement bien posée, et les cinq petits pendentifs en manière de stalactites forment un ensemble irrésistible, complété par les deux gracieuses volutes qui viennent appuyer de chaque côté, à l'intérieur, contre la racine de la brisure. M. le duc de Luynes, émerveillé sans doute par ce délicieux objet, l'a donné comme modèle à un fabricant mo-



BOUCLE D'OREILLE (GRANDE-GRÈCE).

1. *Ilios*, par le Dr Schliemann.

derne, dont j'ignore le nom et la nationalité, et qui l'a reproduit. Les copies sont dans la vitrine à côté de l'original; elles paraissent ne lui céder en rien.

Le numéro 476 est de fabrication étrusque. Il y faut remarquer un effet de soutache, simulant la palme, qui, partant du centre en bas, vient embrasser chaque côté du croissant. Au-dessous, pend une fleurette supportant une aveline. Ces trois paires d'anneaux d'oreilles donnent une idée suffisante des variations qui ont été exécutées sur le thème primitif.

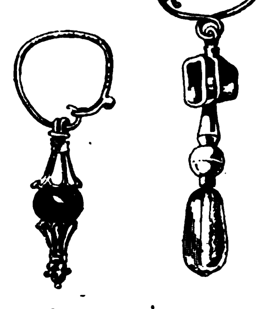


BOUCLES D'OREILLES
(GRANDE-GRÈCE). (ÉTRUSQUE).

C'est encore une dérivation de l'anneau qui nous fournira le second type. La toute mignonnette amphore suspendue à un fil très mince, qui semble avoir appartenu à un enfant et qui a été trouvée à Sidon, nous reporte à l'heureuse époque où le champ des conceptions était assez inexploré pour qu'on pût se contenter du simple. C'est au même ordre d'idées qu'appartiennent :

BOUCLES D'OREILLES
(SIDON). (GRÈCE).

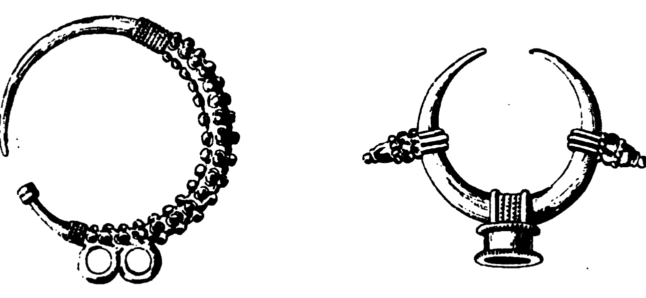
Les anneaux d'oreilles trouvés en Grèce et faisant partie de la collection de Luynes, au Cabinet des Antiques, sous le numéro 474. L'anneau fait d'un fil simple tenant en suspension un grain de grenat percé, retenu entre deux calottes d'or de forme conique, numéro 470, et un anneau auquel est emmaillé un long pendant formé d'un grain d'or, d'une perle et d'une améthyste en forme de poire, percée de part èn part, numéro 471. Ces deux derniers objets ont été trouvés en Syrie.



BOUCLES D'OREILLES
(SYRIE).

De grands anneaux d'argent d'une forme originale, numéros 146, 147, 148 et 154, au musée du Louvre, sont très intéressants à regarder et trouvent ici leur place, par analogie de forme. L'un, orné d'une cordelette roulée sur le devant, porte à sa base deux anneaux après lesquels étaient sans doute attachés des pendants; l'autre, en

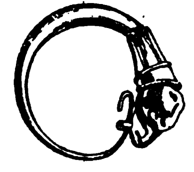
forme de croissant, est orné de trois passants, dont deux sont en forme d'éperons, et le troisième simule un socle.


ANNEAUX D'OREILLES ROMAINS.

Je trouve dans la salle civile P, au Musée égyptien du Louvre, un petit anneau en or recouvert d'une fine cordelette et dont la partie renflée est terminée par une tête d'antilope, sous laquelle un anneau a probablement servi à suspendre une perle. Ce bijou mignon et fin, qui est en or très délicatement ciselé, se rapproche d'un autre en argent placé dans la salle civile S, et dans lequel est enfilé un petit personnage. Quel est l'usage de ces objets? Faut-il voir là des anneaux d'oreilles ou des anneaux de cheveux? Il est difficile de s'en expliquer l'emploi, aussi bien que des anneaux numéros 83 et 84 au Musée étrusque et de celui, numéro 2829, au Cabinet des Antiques. Ces quatre objets ont ensemble une grande analogie. Peut-être les deux pièces égyptiennes sont-elles des amulettes; mais je ne puis voir dans les deux autres que des anneaux de cheveux, aussi bien que dans le type qui va suivre, qui semble avoir emprunté sa caractéristique à la corne d'abondance, et dans lequel on aura de la peine à découvrir un seul objet ayant pu être porté en boucle d'oreille. Elles sont cependant, dans le catalogue, désignées sous ce nom. Mais est-il besoin de faire remarquer que la plupart de ces bijoux se trouveraient à l'envers, si on mettait la partie la plus mince de l'anneau en haut, qu'ensuite cette partie est presque toujours faite de fils tordus qui déchireraient l'oreille, et terminée, la plupart du temps, par un crochet qui en empêcherait l'introduction ?


ANNEAU ÉGYPTIEN.


ANNEAU ÉGYPTIEN.


ANNEAU DE CHEVEUX.

Le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg possède une vingtaine de cette sorte d'anneaux plus ou moins grands, qui ont été trouvés par paires dans différents tombeaux. Ne pouvant s'expliquer l'usage de ce bijou, on a supposé qu'il se portait suspendu à un autre anneau passé dans le lobe de l'oreille. Mais cette supposition tombe d'elle-même, puisqu'on n'a jamais rencontré un seul de ces anneaux complémentaires, qui d'ailleurs, s'ils avaient été employés, auraient tenu l'objet suspendu à l'envers, la tête, c'est-à-dire la partie la plus lourde, en bas.

Le numéro 2871, au Cabinet des Antiques, présente, dans ses petites proportions, le résumé en quelque sorte de l'idée tout entière : une tête de lion, un astragale et la corne, faite de fils tordus, qui se contourne en anneau pour se terminer par un seul fil fin, voilà le motif. De la tête du lion à l'autre extrémité, le parcours est rapide, car l'objet est petit ; cependant la tête est grosse et le fil est comme un cheveu. De cette décroissance habilement obtenue, naît le charme des proportions de l'objet, ainsi que tous ceux que nous allons examiner. Ce type paraît être originaire de la Syrie, car un grand nombre provient de cette contrée, et je ferai la remarque que les anneaux de cheveux furent d'abord portés par les vieux Asiatiques, qui, on peut le supposer, les ont fait connaître aux Étrusques.

ANNEAU DE CHEVEUX.

ANNEAUX RAPPORTÉS DE SYRIE.

La collection du duc de Luynes, au Cabinet des Antiques, renferme au milieu de plusieurs autres :

Une corne terminée par une tête de bacchante, numéro 481.

Une autre, par une tête de taureau, relié à la corne par des astragales d'un travail extrêmement fin, numéro 485.



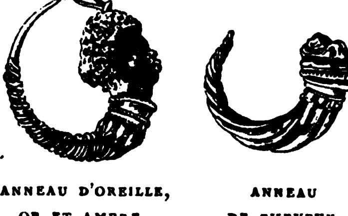
ANNEAUX RAPPORTÉS DE SYRIE.

Une troisième, ornée d'un petit génie suspendu, les reins cambrés, qu'on reconnaîtra ne pouvoir être porté en boucle d'oreille qu'à l'envers, numéro 469.

Une autre paire, numéro 479. Une tête de bacchante admirable-

ment proportionnée à la grosseur de la corne tordue, à laquelle elle est rattachée par une collerette granulée, produit tout d'abord un harmonieux effet. Un anneau, jouant librement dans la corne, supporte un petit génie ailé dont le dessin et le modelé révèlent un art absolument maître de lui. Le génie de l'un des pendants joue de la lyre, celui de l'autre tient des crotales.





ANNEAU D'OREILLE, OR ET AMBRE. — ANNEAU DE CHEVEUX.

Ces petits sujets, obtenus par le procédé du repoussé, ont une hardiesse de mouvement étonnante. Les contours en sont habilement accentués, quoique traités grassement. Ces quatre beaux objets ont été rapportés de Syrie.

Le musée du Louvre, qui en possède dans le même genre, n'en indique pas la provenance; mais on est fondé à leur attribuer la même origine, non seulement à cause de la similitude de fabrication, mais aussi parce que beaucoup d'entre eux représentent des têtes de nègres, du numéro 85 au numéro 89. Ces têtes sont en ambre et fixées après la partie renflée de la corne. Le catalogue indique qu'elles sont relativement modernes, les anciennes ayant été détruites. A côté de celles-ci, j'en vois d'autres terminées par des têtes de lion en or, allant du numéro 95 au numéro 98.

Il faut encore mentionner une grande et belle paire d'anneaux, numéros 2825 et 2826, au Cabinet des Antiques, dont le motif principal est une tête de panthère d'un beau travail repoussé, d'origine grecque probablement. Cette tête est reliée à la torsade d'or, qui est faite de deux fils d'inégale grosseur, par une succession d'astragales découpés en collerettes, encadrant un grain rond de couleur verte. Elle mord des chatons dans lesquels des pâtes de verre rouges et vertes sont serties pour imiter le grenat et l'émeraude. Les artisans d'alors, amoureux de la couleur, employaient quelquefois, on le voit, des perles de verre taillées, dans les objets les plus finement travaillés, afin de produire un effet analogue à celui des pierreries.



ANNEAU DE CHEVEUX.

Pour clore cette série, j'ai conservé à dessein un grand pendant, numéro 465 de la collection de Luynes, parce qu'il est fort beau, et

aussi parce qu'il nous révèle quelle devait être l'importance du rôle de ce bijou dans la toilette d'une grande dame. Il provient de Syrie, c'est dire qu'il est empreint d'un grand sentiment décoratif, comme toutes les pièces de cette provenance, qu'à la rigueur on pourrait considérer comme des bijoux phéniciens.

Une belle tête de bacchante, d'un travail repoussé gras et spirituel, est gracieusement renversée en arrière et supportée par deux perles d'or d'inégale grosseur. Trois astragales, formés par des grains d'or disposés en collerettes, relient ces différents motifs qui se terminent par la torsade, que je trouverais un peu grêle à la base, si elle n'était destinée à porter le pendant qui vient la compléter, et qui se compose d'une agate rubannée taillée en amphore, ornée de deux petites anses en or et reposant sur un socle carré, au-dessous duquel pend encore un chaton orné de grains dont la pierre manque. Une chaînette composée de petites perles d'or, alternant avec d'autres en pâtes de verre reliées par des mailles d'or idéalement légères, part de la racine de la torsade.



PENDANT D'OREILLE TROUVÉ EN SYRIE.

Il faut admirer, dans cet ensemble, avec quelle entente de l'effet, le gros chaton qui pend en bas rappelle la note solide que donne en haut la tête de bacchante, et combien ces deux points importants sont habilement mis en opposition par la délicieuse petite amphore qui les relie. La chaîne n'est pas entière. Il en manque certainement. Elle était sans doute destinée, dans la parure, à se rattacher par son extrémité à une épingle dans les cheveux. Il y a là toute une révélation. Ce mélange du goût oriental et du raffinement grec, cet amour du grand décoratif allié à la recherche du mignon et du délicat, jettent un jour très vif sur cette civilisation disparue.

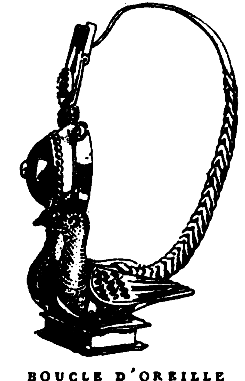
Cette belle pièce va nous servir de transition pour aborder une variante du type que nous étudions. Cette variante diffère en ce que la corne devient fine et prend l'allure d'une simple torsade destinée à attacher un sujet quelconque à l'oreille. L'acheminement vers la boucle d'oreille, telle que nous la comprenons de nos jours, continue. A part

une pièce, qui représente l'avant-corps d'un sphinx aux ailes étendues et ciselées et qui porte le numéro 90 au musée du Louvre, c'est au Cabinet des Antiques qu'il faut aller pour trouver cette variante.

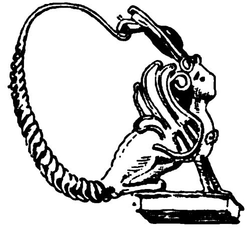


BOUCLE D'OREILLE ITALO-GRECQUE.

Un couple de colombes, posé sur un petit socle carré, soutient un chaton rond en or, garni d'une pâte de verre imitant le grenat. Ce chaton est surmonté d'un motif léger filigrané, ne forme d'aigrette. De la queue de chacune des colombes part une torsade faite de deux fils, qui vont s'amoindrissant jusqu'à se réunir pour n'en faire qu'un et former le petit crochet de la brisure. La gorge des colombes est ornée d'un granulé très fin, disposé en lignes horizontales, et se terminant en deux pointes, qui descendent à droite et à gauche de l'oiseau. Les plumes des ailes sont indiquées par des cordelettes. Ce bijou porte le numéro 2866. Il est naïf et charmant.



BOUCLE D'OREILLE ITALO-GRECQUE.



BOUCLE D'OREILLE ITALO-GRECQUE.

Un sphinx femelle, accroupi sur un petit socle carré, et dont la queue prolongée en torsade se termine par le crochet de la brisure. Il a sur la tête un écusson orné d'une pâte grenat; numéro 2831.

Signalons en terminant l'aigle enlevant Ganymède, numéro 2865, travail moulé et ciselé dont l'anneau manque.

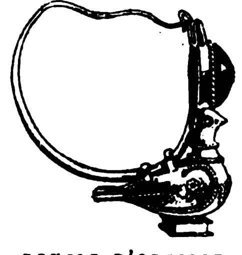
Le musée Poldi-Pezzoli, à Milan, possède, dans ce genre d'ouvrage, un lion accroupi, dont la tête est couronnée d'un motif assez semblable à celui qui est sur la tête des deux colombes.

BOUCLE D'OREILLE ITALO-GRECQUE.

Ces pièces suffisent pour donner une idée de la variante qui nous conduit insensiblement au type qui suit, dans lequel l'anneau cesse de participer à l'ornementation et devient une simple brisure, comme, par exemple, ce pendant d'oreille, numéro 2842, au Cabinet des Antiques, dont le centre est orné d'une pâte de verre imitant le grenat, et dans l'anneau duquel pend une colombe posée sur une base carrée. Les ornements de fils et

de grains, très finement traités, qui décorent cette pièce, sont disposés d'une manière simple et cependant fort originale. La colombe est estampée de deux coquilles.

Deux autres paires, du même genre, ne sont plus munies que de crochets simples, dits *à l'italienne,* et à la suite, nous rencontrons nombre de sujets, de petits génies particulièrement, que l'ouvrier s'est contenté de suspendre par le même procédé, ce qui nous amène directement au mode de suspension moderne, qui forme le cinquième type.



BOUCLE D'OREILLE ITALO-GRECQUE.

Des cygnes, des colombes, des paons, des coqs moulés, ciselés et émaillés, suspendus à de petites patères en or, ornés de filigranes et accompagnés de chaque côté de petites chaînes fines terminées par des clochettes, forment une série qui va du numéro 101 au numéro 107 au musée du Louvre.

Presque toutes ces pièces ont été trouvées dans une tombe, à Vulci. Les qualités de ces mignons bijoux sont presque invariablement les mêmes; il serait fastidieux d'insister à propos de chacun; cependant il importe de remarquer dans ceux-ci l'emploi de l'émail. L'émail blanc du corps du cygne, par exemple, devient d'un bleu verdâtre sur la tête, et les ailes sont nuancées; le paon est émaillé en bleu. C'est la première occasion que nous ayons de constater l'apparition de l'émail posé et fondu sur la pièce même, dans les bijoux de l'antiquité. Nous avons vu, en étudiant les bagues, que les anciens Égyptiens émaillaient par la fusion des scarabées de schiste. Nous verrons, dans une autre partie de ces études, qu'ils faisaient emploi d'émaux, ou plutôt de pâtes vitrifiées qu'ils ajustaient dans des alvéoles et qu'ils y faisaient tenir en les collant; mais nous n'avons encore rencontré nulle part l'emploi de l'émail fusible fondu au feu sur l'or même. Cependant L. Falize, dans son remarquable rapport sur l'exposition de Nuremberg [1], dit qu'il a tenu entre ses mains un bracelet égyptien, dont les cloisons étaient remplies de véritable émail vitrifié sur la pièce même. Il ajoute que ce bijou ne remonte pas plus haut que les Ptolé-



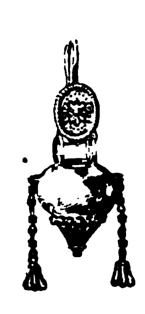
BOUCLE D'OREILLE A CYGNE ÉMAILLÉ.

1. *Lettre de M. Josse* (*Revue des Arts décoratifs*, 6e année, nos 2 et 3).

mées. Alexandre Castellani m'avait déjà affirmé le même fait. Or les boucles d'oreilles émaillées dont je parle ont été trouvées dans les tombeaux de l'ancienne Tarquinies; elles remontent, par conséquent, aux Romains de la première république. Je dois à l'obligeance de M. Danicourt d'avoir vu, dans sa collection, une autre paire de boutons d'oreilles en or pâle, après lesquels sont suspendus de petits oiseaux émaillés en plein, d'un bleu turquoise aussi frais, aussi brillant que s'il venait d'être posé, et sur la nature duquel, par conséquent, il ne peut exister aucun doute : ils sont de même provenance. On peut donc conclure que si l'émail fusible était employé par les Romains de la première république, il n'existe aucune raison pour que les Égyptiens ne le connussent point sous les Ptolémées, surtout si l'on tient compte de l'empressement avec lequel Ptolémée-Soter attira dans son royaume tous ceux des peuples dont les arts et les sciences pouvaient contribuer à y faire fleurir l'industrie et le commerce.

Il faut donner une attention particulière aux numéros 108 et de 119 à 120, au musée du Louvre. Leur ensemble offre d'heureuses variations du même thème. C'est une sorte de petite amphore toujours suspendue après un motif charmant et bien proportionné. Le numéro 108 me semble particulièrement joli. Le bouton en est fait d'un grenat







PENDANTS D'OREILLES ÉTRUSQUES.

rond, tenu dans un chaton formé de cercles concentriques en astragale et en fil, avec un bord dentelé et granulé; un vase, dont la panse est faite d'un grenat tenu dans des ornements d'or, est suspendu au bord inférieur du chaton et porte latéralement deux chaînettes terminées par des clochettes. L'un des deux pendants n'est pas en tous points semblable à l'autre, mais toutes les parties dont il est composé sont égale-

ment antiques. Le numéro 114, tout en or, est aussi d'un dessin agréable, et le numéro 119 est remarquablement coquet. J'ai eu l'occasion d'admirer à Rome, dans la collection d'Aug. Castellani, un délicieux petit bijou à peu près semblable. J'y ai vu aussi, et je saisis cette occasion d'en parler, une paire de pendants de la plus belle époque grecque, faits de deux jolies têtes diadémées, repoussées en ronde bosse et d'un travail absolument délicieux. Les diadèmes ou stephanes sont enrichis de filigranes d'une ténuité extrême, la figure est ornée d'un collier et de boucles d'oreilles travaillés de même à la main et rapportés. Le contour général de la pièce et la disposition des plans sont d'une élégance dont rien n'approche. Elle a été trouvée à Kertch.


PENDANT D'OREILLE GREC.

Un grand pendant qui a fait beaucoup de bruit, et que tout le monde a admiré de confiance, est celui que décrit ainsi le catalogue du ci-devant musée Napoléon III, sous le numéro 112:

« Croissant bordé, à sa partie supérieure et inférieure, d'une suite d'anneaux disposés en astragale, et garni aux deux extrémités d'une palmette en cordelé. Au-dessus du croissant, s'élève le char du soleil, conduit par le dieu lui-même qui a la tête radiée. Au-dessous est suspendue une sorte de coupole, ornée de fleurs et de feuilles en cordelé, et supportant cinq groupes de chaînettes terminées en palmettes, en rosettes et en amphore, ou en perles de verre rouge. La chaînette du milieu de l'un des pendants porte une perle de verre rouge avec une zone d'émail blanc. Les divers groupes sont séparés les uns des autres par de petites amphores. De chaque côté du croissant, une Victoire ailée dont un des pieds pose sur la coupole, et qui porte d'une main un trophée et de l'autre une fleur. Ces admirables pendants d'oreilles ont été trouvés dans une tombe de Bolsena, l'ancienne Vulcinii. »

Voilà bien des choses! Si je veux me figurer ce bijou sans l'avoir vu et d'après la description qui précède, j'y trouve plus sujet encore à étonnement qu'à admiration; mais si je le regarde, mon étonnement change d'objet et vient de ce que je ne comprends pas aisément qu'on l'ait tant admiré.

La première qualité d'un bijou, c'est l'élégance de la forme. Je n'en trouve aucune dans cet assemblage de chaînes et d'amphores tombant en une lourde masse perpendiculaire. Je conviens que le

char du soleil, les génies, les victoires sont d'une fort jolie facture, très intéressants, très amusants à regarder de près; mais cela suffit-il? Un motif peut être aussi détaillé que possible, mais il doit se lire clairement et concourir à un joli ensemble. Or l'ensemble de ce bijou est, je le répète, confus et lourd. Ceux qui en ont parlé en termes si élogieux ont beaucoup plus été pris par l'imagination que par les yeux, et, pour revenir à mes premières expressions, ayant éprouvé de l'étonnement, ont manifesté de l'admiration.



PENDANT AVEC CHAR DU SOLEIL.

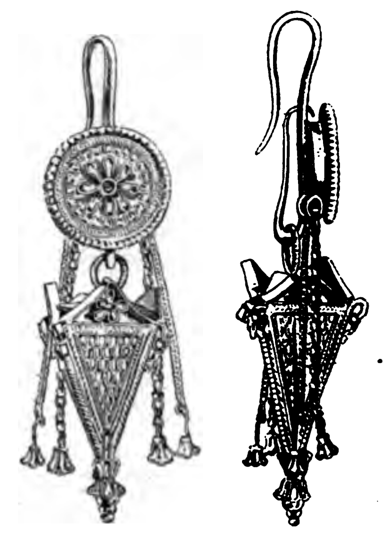
Bien que les petits sujets en soient charmants, d'une exécution ingénieuse et spirituelle, bien que le quadrige, le char et le cocher puissent être *cachés sous l'aile d'une mouche,* ainsi que se sont plu à le répéter, les uns après les autres, tous ceux qui en ont parlé, il faut convenir que l'artiste qui a conçu ce bijou, qu'il soit Théodoros, Myrmécides, ou Callicrates, a mis moitié trop de choses dans sa composition. Je préfère cent fois, à cette réunion de tant de motifs, n'importe laquelle des conceptions simples et claires que nous venons de passer en revue.



PENDANTS D'OREILLES GRECS, TROUVÉS A KERTCH.

Une paire de pendants, offrant quelque rapport avec ceux-ci, mais d'une conception plus simple, a été trouvée à Kertch, et le commentaire de la planche dit que : « La partie d'attache est munie, au revers, d'une « broche ou crochet qui se passait vraisemblablement à « un petit anneau suspendu au lobe de l'oreille. » Mais on n'a toujours pas retrouvé le petit anneau. Il faut donc conclure que ces objets se portaient de chaque côté des tempes et qu'on les accrochait dans les cheveux. C'est la structure même de l'objet, et non pas son poids, qui me fait le classer ainsi, car bien certainement les Latins ont porté des pendants d'oreilles fort lourds. S'il était besoin de preuves, je pourrais citer ceux que j'ai vus à Naples, d'origine étrusque, et qui ont été trouvés à Tarente. Ils ont au moins neuf centimètres de long et représentent une sorte de pyramide à trois faces, renversée, suspendue après un disque énorme dont le centre est occupé par une tête en

repoussé. Chacun des angles de la base de la pyramide est relevé en palme, et il y pend une chaîne terminée par un motif, aveline ou amphore. Ceux qui portent le numéro 478, dans la collection de Luynes, au Cabinet des Antiques peuvent en donner une idée, comme construction, bien qu'ils soient de proportions plus acceptables et qu'ils soient dépourvus de chaînes pendantes.



PENDANTS A PYRAMIDES RENVERSÉES.

On raconte que les boucles d'oreilles ornées de pendants atteignaient quelquefois un poids tel, que les oreilles en étaient blessées, au point de nécessiter des soins spéciaux, et que certaines femmes nommées *auriculæ ornatrices* faisaient métier de soigner et de guérir ces blessures.

Il faut convenir que, si les énormes objets dont il vient d'être question se portaient réellement suspendus aux oreilles, ce récit n'a rien qui doive étonner.

Nous retrouvons encore le motif de la pyramide renversée, à trois faces, dans un petit objet portant le numéro 126 au musée du Louvre. Il est d'origine étrusque et a été trouvé à Vulci.

BOUCLE D'OREILLE ÉTRUSQUE.

Un dernier type nous reste à examiner chez les Italo-Grecs. C'est celui qui a la forme d'une sorte de petit manchon ou de selle, et dont l'effet à l'oreille ne me paraît pas avoir été incontestablement joli.

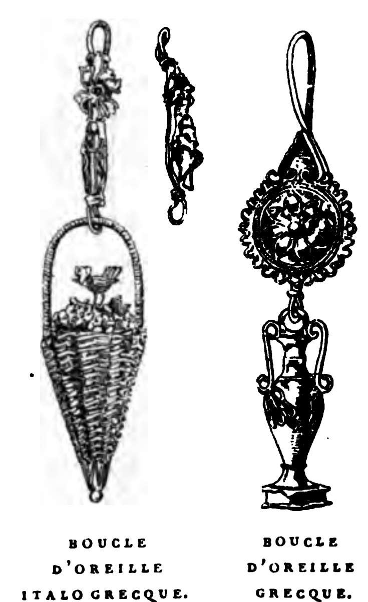
Celui (numéro 477) de la collection de Luynes est recouvert d'un fouillis d'ornementation rappelant quelque peu les cannetilles faites en carton doré dans lesquels on a coutume d'enfermer les reliques.



BOUCLE D'OREILLE ÉTRUSQUE.

Le Louvre possède une collection de ces bijoux qui va du numéro 68 au numéro 88. Ils offrent des variantes nombreuses par la façon dont ils sont décorés. La finesse en est très grande,

l'originalité de l'invention est très grande aussi. Bien qu'on puisse faire la remarque que ce bijou était un peu lourd d'aspect et qu'il devait cacher la partie la plus délicate de l'oreille, on doit cependant convenir qu'il offre un caractère bien particulier. On serait tenté d'en attribuer l'invention aux Étrusques, car tout ce qu'en conserve le Louvre provient de leur fabrique. M. Aug. Castellani en possède un de même origine, qui est très fin. Il n'est pas aussi fermé par le haut et a plutôt la forme d'une gouttière que celle d'un manchon. Ses proportions réduites la rendent plus aimable que les autres.



BOUCLE D'OREILLE ITALO GRECQUE.

BOUCLE D'OREILLE GRECQUE.

Je me suis appliqué à faire, autant que possible, ressortir les six grandes divisions que semblent offrir les anneaux d'oreilles de provenance italo-grecque. Il reste maintenant à examiner quelques petites fantaisies qui n'ont pu trouver leur place dans cette classification, telles que :

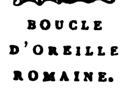
Les pendants d'oreilles n° 2846, au Cabinet des Antiques, dont le bouton est fait d'une patère entourée de grains et ornée au centre d'une fleur, après lequel pend un vase à pied carré, décoré de lauriers rapportés à la main. Ce travail, d'une finesse remarquable, est d'origine grecque.

Une petite manne tressée en or très délicatement, pour imiter en miniature le travail du vannier, dans laquelle sont posés des fleurs et des oiseaux. L'anse de la manne est retenu par un ruban sur lequel figure une petite sauterelle faite à la main, dont l'allure est remarquable d'exactitude. Je suppose que les ailes de la sauterelle ont reçu de l'émail qui a disparu. Ce bijou porte le numéro 482, collection de Luynes. Il révèle dans sa naïve simplicité une conviction sincère de la part de l'ouvrier qui l'a exécuté, ainsi qu'une tranquillité d'esprit, je dirais presque une honnêteté extraordinaire.

BOUCLE D'OREILLE ROMAINE.

Deux paires de pendants d'oreilles sans numéro, au Louvre. L'une dont l'anneau du haut est fait d'un fil rond garni de deux petits

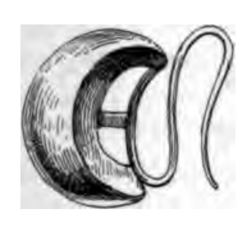
astragales, et dont le pendant est plat, ce qui produit une heureuse opposition. L'autre, faite de deux poissons jumeaux. Peut-être faut-il voir dans ce dernier bijou l'emblème si cher aux premiers chrétiens, qui l'avaient choisi à cause de l'arrangement des lettres grecques qui forment le mot ἰχθύς.



BOUCLE D'OREILLE ROMAINE.

Ces deux pièces datent sans doute des dernières années de l'empire romain.

Il me faut encore mentionner un bijou particulier dont j'ai vu, au musée de Naples, beaucoup de semblables, qui ont été trouvés à Pompéi. Ce bijou, fait en or tout uni, est très léger, a la forme du tiers d'une petite pomme d'api. Il est muni derrière d'un crochet fixe à double révolution. La disposition du crochet ne pouvant permettre d'y voir une boucle d'oreille, j'ai cherché quel en pouvait être l'usage, et j'ai acquis la conviction que nous nous trouvons encore une fois en présence d'un anneau de cheveux. La double révolution du fil permettait d'y faire passer la mèche des cheveux deux fois à contresens, ce qui faisait tenir le bijou d'une façon très solide, et les cheveux, en reprenant leur place, venaient s'appuyer de chaque côté sur les faces plates, ne laissant voir ainsi que la partie rebondie. Les dames en semaient certainement plusieurs dans leur coiffure.



ANNEAU DE CHEVEUX POMPÉIEN.

La mode qui avait, dans le principe, fait enterrer les morts avec leurs bijoux, ayant été faussée par des raisons de vanité ou d'économie, on adopta, en Italie, la coutume de faire des bijoux spéciaux destinés à cet usage. Il était indispensable que ces bijoux fussent très étendus et, de plus, très bon marché.



TYPE DE LA BOUCLE D'OREILLE MORTUAIRE.

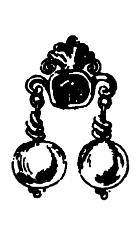
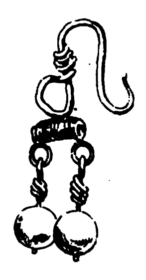
Le Louvre en possède plusieurs spécimens allant du numéro 51 au numéro 57. Une feuille d'or quasi-pelliculaire, et estampée d'un seul coup, en fait tous les frais. Je n'en parle que pour mémoire, car s'ils offrent quelque intérêt au point de vue des coutumes, ils n'en ont aucun industriellement parlant. Ils sont presque tous la copie défigurée et démesurément agrandie des boucles d'oreilles ou anneaux de cheveux portant le numéro 54.

Les Grecs donnaient aux boucles d'oreilles le nom d'*ellobes,* les

Latins les appelaient *inaures*. Bien que les jeunes Grecs en aient quelquefois porté à une seule oreille, il est certain que les dames seules en faisaient un constant usage, en Italie et en Grèce. Lorsque ces bijoux étaient faits d'une seule pendeloque, ils leur donnaient le nom de *stalagmium*. Le Musée britannique en possède un original antique.

CROTALIUM.

Ils appelaient *crotalium* un pendant fait de deux ou de plusieurs perles d'un volume assez gros pour produire un bruit aigu, lorsque le mouvement de la tête les faisait s'entre-choquer. Je regrette de n'avoir rencontré nulle part ce bijou musical, sur lequel Pline et Pétrone ont fourni le renseignement qui précède ; mais, à défaut d'autres, je donne les dessins des crotalium que j'ai eu l'occasion de voir et qui ne produisaient pas le moindre bruit. Il en existe trois paires dans la collection de M. Auguste Castellani. L'une est faite d'un grenat cabochon retenu par un croissant d'or, auquel sont suspendues deux pendeloques en verre bleuâtre. Les pendants des deux autres sont faits de perles fines percées de part en part et retenues par une tige dont on aperçoit en bas l'extrémité.

CROTALIUM.
Collection de M. Auguste Castellani.

Le Musée de Naples en possède une grande quantité, de tous points semblables les uns aux autres. Elles proviennent des fouilles de Pompéi.

PENDANTS D'OREILLES ROMAINS.

Il n'était pas rare que les anciens fissent des trous aux oreilles de leurs statues pour y passer des anneaux d'or souvent enrichis de pierreries. On en a trouvé plusieurs exemples à Herculanum et ailleurs, et il est facile de voir au Louvre, dans une des vitrines gréco-babyloniennes, deux

statuettes en marbre blanc dont les oreilles percées sont encore ornées d'anneaux de métal. On se rappelle également les belles têtes de Ramsès II, qui sont conservées au British Museum, et dont les oreilles ont été préparées pour recevoir des bijoux.



PENDANT D'OREILLE ROMAIN.

La fabrication romaine, surtout vers la fin de l'Empire, devient lourde et empâtée. Elle vise à l'effet; le souci de bien faire disparaît. A voir la prodigalité avec laquelle on emploie l'or, on peut juger que la vanité de la richesse a remplacé le goût de la recherche et des fins détails.

Le numéro 111, au musée du Louvre, avec son petit mascaron en haut, sa grosse perle baroque et son gland fait de chaînes terminées par des perles, rappelle encore quelques souvenirs des époques précédentes; mais le numéro 166 est barbare, et l'originalité de ceux qui sont au British Museum ne peut faire oublier le peu de finesse qu'ils comportent. Au Cabinet des Antiques, je vois trois pièces qui appartiennent à la même période.

Le numéro 2848 est si pesant d'or, que je doute qu'une oreille humaine ait jamais pu le supporter, et cependant il nous semble difficile de lui attribuer une autre destination que celle que nous avons cru devoir lui donner ici.

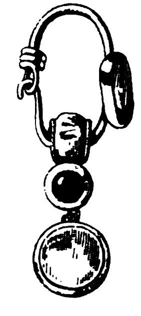


PENDANTS D'OREILLES ROMAINS.

Celle sans numéro est également bien pesante, surtout à cause de la pièce d'or qui s'y trouve suspendue. On retrouve encore dans les deux objets que nous venons de décrire l'emploi des fils et des grains; mais déjà, il faut le reconnaître, la dénomination de *filigranes,* avec l'idée de finesse que ce travail comporte, ne peut plus leur être appliquée.

Les granulations sont énormes, les fils sont gros, le travail en est bâclé.

Le numéro 2854 est conçu dans un autre ordre d'idées. Il est fait d'un assemblage de pierres. Celles d'en haut et celles d'en bas paraissent être des cornalines, et celles du centre, un grenat. On remarquera que le pendant ne présente pas sa face sur le même plan que l'anneau, mais bien sur le côté, de sorte que, quelle que soit celle des deux parties de l'objet qu'on regarde de face, l'autre est toujours vue de profil. La même disposition existe dans la pièce précédente sans numéro et constitue l'originalité de la construction de ces deux objets.



BOUCLE D'OREILLE ROMAINE.

Je mets ici un pendant d'oreille, de provenance inconnue, catalogué, au Musée de Saint-Germain, sous le numéro 26801, parce qu'il est plein d'originalité et qu'il me semble appartenir à la même époque.

Le musée de Poldi-Pezzoli, à Milan, en conserve trois ou quatre du même type. La forme du pendant est hémisphérique. — La partie qui se présente de face est plate, pleine et ornée d'une émeraude fausse au centre et de quatre verres rouges, disposés en branches de croix, que séparent quatre granulations posées sur des anneaux, le tout entouré d'une cordelette. Le dessous, qui est au contraire bombé et à jour, est fait de rubans d'or tournés sur champ, formant une ornementation qui ne manque pas d'élégance. Une sorte de coulant, orné de cinq petites verroteries, assez originalement placé, relie ce motif au fil qui lui sert de brisuret. Cette pièce, dans sa rudesse, offre quelque analogie d'agencement avec les bijoux italo-grecs.



BOUCLE D'OREILLE ROMAINE.

Je n'ai pu trouver d'anneaux d'oreilles gaulois d'une provenance bien certaine, mais j'en rencontre quelques-uns d'origine gallo-romaine. Le numéro 27634, que conserve le Musée des antiquités nationales à Saint-Germain, est répété à plusieurs exemplaires. Il provient de Saint-Jean-sur-Tourbe, dans la Marne. M. Frédéric Moreau en possède également un qui a été trouvé à Trugny. Ce modèle semble avoir été passablement répandu. Il est en or assez mince, orné de

chaque côté d'un double godron strié, obtenu sans doute à l'aide d'une molette, procédé industriel quelque peu mécanique. Ce bijou porte en effet le caractère d'une fabrication quasi-manufacturière et s'écarte en cela de la coutume ordinaire des ouvriers de cette époque. Le fil destiné à passer dans l'oreille n'a pas été rapporté par la soudure. Il a été découpé tout d'abord sur la lame d'or destinée à être emboutie et ornée par la pression de la molette, et martelé légèrement ensuite sur les côtés. Il n'est pourvu d'aucun mécanisme. On le redressait sans doute un peu pour l'entrer dans l'oreille, puis on le remettait en place par la simple pression du doigt. L'or très élevé de titre, et par conséquent très mou, permettait de faire cette petite manœuvre assez fréquemment, sans grand inconvénient. Il en existe d'autres de la même forme, mais qui sont tout unis.



ANNEAU GALLO-ROMAIN.

Le Musée de Saint-Germain nous montre encore une paire d'anneaux d'oreilles très grands et dont l'ornementation est assez primitive. Elle est composée d'une suite de patères qui courent sur deux lignes parallèles tout autour d'une large bande circulaire dont la surface est striée autour, et dont les bords sont relevés en manière de bâte. La tige destinée à les maintenir dans l'oreille est faite d'un tube creux assez gros. On devait, pour en faire usage, ouvrir quelque peu tout l'anneau et le refermer lorsqu'il était en place. L'extrémité de la tige pénétrait alors, en manière de verrou, dans une sorte de gâche pratiquée sur l'autre côté. L'ensemble de cet objet est, on le voit, très rudimentaire. Les stries obtenues sur la bande circulaire établissent un air de parenté entre ce bijou et une sorte de grande couronne ou de gros turban en or strié, conservé dans la même vitrine, dont on ignore la provenance. Il faut dire que, pas plus que le numéro 27634 cité plus haut, il n'a le caractère romain. Il a été trouvé dans un tumulus à Châtillon-sur-Seine.



BOUCLE D'OREILLE TROUVÉE A CHATILLON-SUR-SEINE.

Les Mérovingiens semblent n'avoir connu qu'un seul modèle

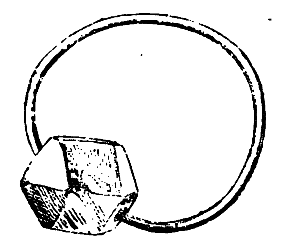
d'anneau d'oreilles. Le numéro 14153, au Musée des Antiquités nationales, qui a été trouvé dans la forêt de Compiègne et dont je donne le dessin, en fournit le type souvent répété en différentes grosseurs, mais toujours de même forme. Il est fait d'un cube à angles coupés, ce qui donne une figure à quatorze faces, dont six de forme carrée et huit plus petites de forme triangulaire. Les deux faces carrées qui sont dessus et dessous livrent passage par un trou central au grand anneau de fil mince faisant office de brisure. Les quatre autres faces carrées qui se présentent la pointe en haut, en manière de losange, ont reçu un verre rouge taillé à plat, jouant sur un paillon métallique guilloché en pointillé et tenu dans une sertissure en relief.

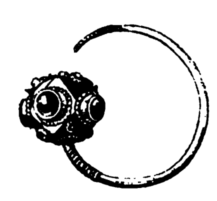


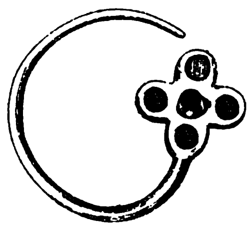
BOUCLE D'OREILLE MÉROVINGIENNE.

Outre les cinq paires qui sont à Saint-Germain, j'en ai vu dix autres dans la collection de M. Frédéric Moreau, dont une particulièrement gentille, bien qu'obtenue par le procédé du moulage. Elle est ornée de deux verres rouges, alternant avec deux verres de couleur verte, sertis et lapidés comme les précédents.

A côté de ces objets qui, ainsi que ceux du Musée des Antiquités nationales, sont tous en argent, j'en vois trois en cristal de roche.







BOUCLES D'OREILLES MÉROVINGIENNES.
Collection de M. F. Moreau.

L'un est de même forme que les précédents, c'est-à-dire à quatorze facettes; les deux autres ont la forme lenticulaire. Ces cristaux sont percés au centre de part en part et traversés par un anneau d'argent de la même grandeur que les précédents.

Enfin, j'en rencontre un d'une forme différente, qui est fait d'un fleuron à quatre lobes, décoré de cinq verres rouges jouant sur paillons et lapidés à plat, celui du centre tenu dans un chaton légèrement en relief.

La pauvreté de l'époque mérovingienne n'est pas seulement



L'IMPÉRATRICE THÉODORA.
D'après la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne.

remarquable quand on étudie les boucles d'oreilles. Nous la verrons

se manifester dans les autres bijoux. C'est que dans cette période de transition de nouvelles modes apparaissent sur les ruines de la civilisation disparue. Si nous jetons les yeux sur les rares dessins qui nous sont restés de ce temps, nous voyons, par exemple, une sainte habillée en princesse du VIIe siècle[1], dont le visage est accompagné de chaque côté par des bijoux qui sont des pendants de tempes ou de cheveux, et dont la disposition rappelle la coiffure de l'impératrice Théodora, représentée, dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne, avec de grandes bandes de pierreries qui lui descendent des tempes de chaque côté du visage et jusqu'au-dessous des seins.

Les modes byzantines, qui tendaient à se répandre dans tout l'Occident, se substituaient à la vieille coutume. Les grandes dames abandonnaient les boucles d'oreilles, que probablement le peuple continuait de porter, et les remplaçaient par ces ornements nouveaux pour elles. On remarquera, à l'appui de cette opinion, que, dans l'énumération que fait Fortunat des bijoux que sainte Radegonde dépose en offrande sur l'autel d'une église où elle s'est arrêtée, il n'est pas mentionné de boucles d'oreilles. La supposition la plus vraisemblable est donc que les boucles d'oreilles cessèrent d'être à la mode, pendant un temps assez long, on pourrait dire pendant plusieurs siècles, car Jean de Garlande, dans la nomenclature qu'il donne des bijoux fabriqués au XIe siècle, ne les mentionne pas. Voici, du reste, cette nomenclature :

« Il n'y avait, à cette époque, que quatre espèces d'ouvriers en orfèvrerie.

« 1° Les monétaires qui préparaient la monnaie.

« 2° Les fermailleurs qui offraient des fermoirs, grands et petits, de plomb, d'étain, de fer et de cuivre. Ils faisaient aussi de beaux colliers et des grelots sonores. La fabrication des grelots était assez considérable, surtout en Allemagne, pour former la principale industrie de certaines villes ; mais on ne fabriquait pas en France, comme dans les villes germaniques, des grelots d'or et d'argent destinés à orner les habits de cérémonie des princes et des seigneurs.

« 3° Les fabricants de hanaps et de vases, qui décoraient les vases de lames d'or et d'argent, montaient les coupes sur des pieds et les entouraient de cercles pour les rendre plus belles et plus solides.

« 4° Les orfèvres proprement dits, qui se tenaient assis devant

1. Pierret, *les Catacombes de Rome*, t. II.

leurs fourneaux et leurs tables, sur le Grand-Pont. Ils fabriquaient des hanaps, des fermails, des colliers, des épingles, des agrafes en or et en argent. Ils préparaient pour les anneaux des turquoises, des rubis, des saphirs et des émeraudes. Le métier de ces orfèvres consistait à battre avec de petits marteaux, sur l'enclume, des lames d'or et d'argent, et à enchâsser des pierres précieuses dans des chatons de bague, à l'usage des barons et des nobles dames. »

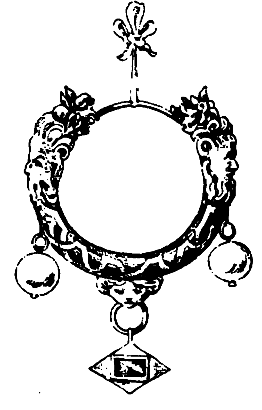
On voit, par le soin apporté à préciser et à détailler les objets que fabriquaient les orfèvres, qu'il n'était alors nullement question de boucles d'oreilles. Il en est de même dans les époques qui suivent. Voici une autre énumération, tirée du *Roman de la Rose,* ouvrage du XIII[e] siècle. Il semble que l'auteur se soit complu à n'y rien omettre :

S'il veut à s'amie nouvelle
Donner couvrechief et cotelle,
Chapel, anel, fermail, ceinture,
Ou jouet de quelque facture,
Gard que l'autre ne le congnoisse.
. . . .
Bon faict un tel ami gaignier,
Et voyez-ci ces jouellez,
Ces fermaux d'or, ces nouveltez.

Cependant, à la fin du XIV[e] siècle, on voit, dans les extraits des comptes de l'hôtel des ducs d'Orléans (archives de Joursanvault), la mention de pendants d'oreille, mais sans aucune indication qui puisse fixer sur leur forme, leur nature ou leurs dimensions. Et lorsqu'on examine les modes du XV[e] et du milieu du XVI[e] siècle, on voit que les dames nobles disposaient alors leurs coiffures, de façon à rendre la boucle d'oreille tout à fait inutile. Il ne faut, pour s'en convaincre, que voir, au Musée des sculptures de la Renaissance au Louvre, la statue funéraire d'Anne de Bourgogne, duchesse de Bedford (1432), sur laquelle tous les bijoux sont représentés avec soin, puis les deux statues qui font partie de la cheminée de Bruges : la première, celle de Marguerite de Bourgogne, duchesse de Brabant, archiduchesse d'Autriche (1482); la seconde, celle de Jeanne d'Aragon, reine de Castille (1555), dont les oreilles sont absolument cachées par les épais bandeaux de cheveux qui les enveloppent.

Pordenone (1484-1540) nous montre sa famille réunie sur une

toile conservée à Hampton-Court. La mère et les enfants sont couverts de rangs de perles, de chaînes d'or et de bagues; pas un seul pendant d'oreille n'y est figuré. Les oreilles peintes avec grand soin laissent même voir qu'elles n'ont jamais été percées. Dans la même galerie, on voit un vieux tableau représentant Henri VIII d'Angleterre et sa famille (1509-1547). Les femmes sont très ornées de bijoux, aucune d'elles ne porte de boucles d'oreilles. — On se rappelle que la duchesse de Valentinois avait les oreilles complètement cachées par de superbes bandeaux de cheveux noirs; cependant la reine Claude, peinte par Janet, laisse apercevoir deux perles au-dessous des mêmes bandeaux, et, presque à la même époque, Raphaël peint la Fornarina avec de petites amphores ou avelines, attachées à l'oreille par un simple anneau d'or rond, tout uni. Cette simplicité n'indique-t-elle pas, sans qu'il soit besoin d'y insister, que la mode des pendants d'oreilles s'essaye à revenir?


ANNEAU D'OREILLE, PAR WŒRIOT.

La graveur Wœriot nous a conservé, dans une suite de dessins très variés et très nombreux de bagues, ceux de deux anneaux d'oreilles.

Ils sont élégants et originaux. La tige qui pénétrait dans le lobe était brisée et s'abaissait en dedans pour livrer passage à l'oreille. Ces anneaux d'or ciselés et émaillés eurent-ils une grande vogue? On en peut douter, mais il est certain que la mode de porter des perles date de ce moment. Deux perles de forme poire, bien assorties de grosseur, de forme et de couleur, s'appelaient *union d'excellence*.

ANNEAU D'OREILLE, PAR WŒRIOT.

« Les patenostres, anneaulx, jaserans, carcans estoyent de fines pierreryes, escarboucles, rubyz-balayz, dyamans, saphyz, esmeraugdes, turquoyses, grenatz, agathes, berilles, perles et *unions d'excellence* [1].

C'est donc une union d'excellence que nous venons de voir aux

1. Rabelais, liv. Ier, chap. LVI.

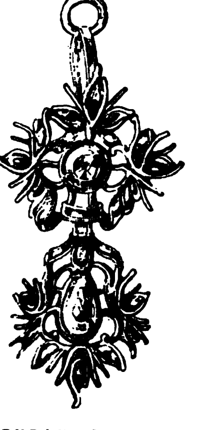
oreilles de la bonne reine Claude. Sous les Valois, la mode s'en répand et gagne jusqu'aux hommes. Henri II s'attache des perles aux oreilles. Henri III renchérit sur son père et fait triompher cette mode à la Cour. Le plus grand nombre des Français répugnaient à se faire percer les oreilles, le roi exigea ce sacrifice de ses courtisans. Cette mode, il faut le dire, paraissait cependant moins ridicule pour les hommes qu'elle ne le semble aujourd'hui, parce qu'elle venait d'Espagne où elle était commune aux deux sexes, et les ambassadeurs de ce pays, accompagnés de leur entourage, contribuèrent à l'acclimater à la Cour de France, mais incidemment, car elle dura peu. Un portrait tiré du recueil de Gaignières semble démontrer que la mode des pendants d'oreilles n'avait pas cessé d'exister en Espagne, alors qu'elle était abandonnée en France et dans d'autres contrées. C'est celui d'Éléonore de Castille qui y est représentée portant à ses oreilles des pendants historiés assez longs. Peut-être les pendants trouvés dans les comptes des ducs d'Orléans, et dont il est question plus haut, étaient-ils d'origine espagnole. Pendant un temps, il semble que les femmes aussi bien que les hommes ne portaient qu'une seule boucle d'oreille, car les pendants d'oreilles décrits dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées sont tous isolés, excepté une seule paire. Toujours est-il qu'à partir du commencement du XVIe siècle, les grandes dames ne cessèrent plus de porter des unions d'excellence, et cette appellation emphatique était depuis longtemps oubliée, qu'elles en portaient encore.

L'histoire de ce petit bijou offre donc une grande lacune qui commence à l'époque carolingienne et se continue en France pendant près de sept siècles, quoiqu'il soit supposable que certaines populations et plus particulièrement celles des provinces méridionales conservèrent sans discontinuer l'usage de porter un anneau simple ou un équivalent.

Cette lacune, au point de vue qui nous occupe, se trouve encore être prolongée par la mode de porter des perles, mode qui, bien que fort élégante, ne demande, on en conviendra, aucun effort d'imagination au bijoutier. C'est un simple anneau d'or qui retient la perle aux oreilles des plus grandes dames.

La reine Marie de Médicis est représentée par Porbus le jeune, avec une grosse perle pendeloque à chaque oreille, et tous les portraits du XVIIe siècle sont uniformes sur ce point. On en peut prendre pour exemple, outre celui d'Anne d'Autriche, ceux qui forment la collection

Daniel Du Monstier, conservée au Louvre. La mode se continue pendant tout le XVIIIe siècle, et si parfois on rencontre une exception, comme, par exemple, le portrait de la Dauphine, Marie de Saxe, l'exception confirme encore davantage la règle, car les pendants d'oreilles de celle-ci sont composés chacun de trois grosses perles poires.


PENDANT ITALIEN.
Coll. de M. S. Koch.

Aussi les quelques dessins de boucles d'oreilles que j'ai eu le bonheur de rencontrer sont-ils d'origine étrangère. En voici un qui est italien. Les deux pierres centrales, qui sont des roses, sont serties à fond dans l'argent. Leurs chatons, formés en demi-boules, sont très gros par rapport à la pierre, qui est à peine visible au centre. L'ornementation du tour est formée par des chatons allongés en pépins, entrecoupés de pointes d'argent faisant rayonnement. Les roses n'ont que trois ou quatre facettes et sont sur fonds, mais le serti en est spirituel, comme tout ce qui se faisait alors. L'emmaillement des deux motifs est dissimulé par un petit ruban transversal en or, ce qui est une des caractéristiques de l'époque. La brisure en argent est munie d'un large anneau, dont la destination est de maintenir le bijou perpendiculairement lorsqu'on en fait usage.

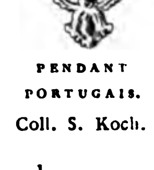
En voici un autre d'origine hollandaise. Il est formé d'une sorte de vase rempli de fleurs, et exécuté tout en diamants façon table, sertis à fond. Le bouquet, en argent, est agrémenté de petites frisures également en argent. La grosse fleur domine, notamment au centre. La joaillerie du vase est faite en or. L'effet de ce bijou est agréable, mais le travail du dessous est massif et grossier. Ces deux pièces appartiennent au commencement du XVIIe siècle.


PENDANT HOLLANDAIS.
Collection de M. S. Koch.

Ce grand pendant est bien probablement d'origine portugaise. Il fait songer, à cause de ses dimensions, à ceux d'Éléonore de Castille, dont il est question plus haut. On y remarquera la figuration fréquemment répétée, en petit, de la cosse de pois, qui fut très en vogue à l'époque Louis XIII, et dont Petrus Marchant nous a laissé des dessins. Ces petits motifs sont reliés entre eux par un système d'ornementation fait de fils écrasés au lami-

noir, tournés sur champ et assemblés par la soudure. Les trois chatons, occupant les centres, sont des espèces de cônes tronqués, dont le sommet est occupé par un jargon à quatre facettes serti à fond. L'effet général de ce bijou est coquet et mignon, bien que les procédés d'estampage employés dans certaines parties soient quelquefois grossiers. La gentille conception de l'ensemble fait oublier cette imperfection. Les emmaillements en sont, comme de coutume, dissimulés par des anneaux rubannés à trois côtes. Cette pièce date vraisemblablement de la seconde moitié du XVII[e] siècle.

Le pendant qui suit commence à ressembler à une pièce de joaillerie. Il appartient au commencement du XVIII[e] siècle. Le serti des roses, taillées à quatre faces et montées à fond, est fait en argent. Il simule, par des filets couchés dans certaines parties, les encoches des feuilles et les retroussis de leurs extrémités. Les rubis, également à fond, sont montés en or dans la forme d'un bouton de rose. La fabrication de cette pièce est grossière par-dessous, mais le serti en est fait avec une telle élégance, une telle entente du mouvement de chacune de ses parties, qu'elle fait plaisir à regarder. Nous aurons à revenir sur cet art séduisant, aujourd'hui complètement ignoré de nos ouvriers, lorsque nous étudierons des pièces plus importantes.

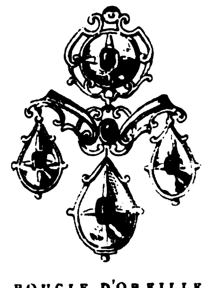


PENDANT PORTUGAIS.
Coll. S. Koch.



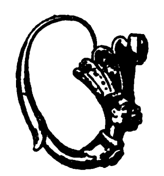
PENDANT D'OREILLE DU XVII[e] SIÈCLE.
Coll. de M. S. Koch.

Voici maintenant une délicieuse boucle d'oreille italienne qui date presque de la même époque. Elle est tout en or, exécutée à la main, étonnamment bien faite, d'une élégance de forme très grande et mignonnement ciselée au possible. C'est comme un regain de la belle fabrication du XVI[e] siècle; mais l'exiguïté des pierres par rapport à l'étendue des chatons, et les griffes couchées qui les sertissent, indiquent clairement à quel temps elle appartient.



BOUCLE D'OREILLE ITALIENNE
Coll. G. Morchio.

On ne verra pas non plus sans intérêt un petit anneau d'oreille représentant une tête de Maure. Les plumes sont en émail bleu marqué de points rouges; deux rubis l'ornent par devant. Ce délicat bijou, d'origine bavaroise, vient sans doute d'Augsbourg. Il a fourni le type d'une fabrication plus ordinaire qui se poursuit encore, et dont j'ai eu toute une parure entre les mains à l'Exposition universelle de Vienne.




BOUCLE D'OREILLE BAVAROISE.
Collection de M. G. Morchio.

Voici le dessin d'une boucle d'oreille de la reine Marie-Antoinette qui était fort remarquable au point de vue de la richesse; l'une des deux pendeloques pesait vingt et un carats et l'autre dix-sept et demi. La beauté des pendeloques-brillants a certainement pu, pendant un temps, lui faire négliger les pendeloques-perles, dont la vogue se continuait, et dont le goût était devenu tellement général, que les dames de la Halle, en imitation de cette mode, portaient aux oreilles de grandes coques ovales simulant des perles, et qui avaient jusqu'à quatre et cinq centimètres de longueur. On découpait ces coques, qui étaient creuses en dessous et légères, dans certaines parties d'un coquillage nacré. A l'époque de la Révolution, on fit aussi des boucles d'oreilles en cristal et en débris provenant des démolitions de la Bastille; mais la plus caractéristique fut celle qui prit la forme d'une petite guillotine surmontée d'un bonnet rouge et ornée, en guise de pendeloque, d'une tête coupée surmontée de la couronne royale. On l'appelait *boucle d'oreille à la guillotine*. Il paraît que, bien qu'il fût de mode de porter ce bijou à Nantes, on ne trouva pas de Parisienne qui consentît à s'en parer [1]. A la même époque, non seulement les femmes, mais encore les élégants, qu'on appelait *incroyables,* portèrent aux oreilles de très grands anneaux ronds en or tout uni, et, pendant l'empire, les dames de la Halle s'emparèrent de cette mode en l'amplifiant encore. On les voit représentées avec des anneaux doubles si démesurément



BOUCLE D'OREILLE DE LA REINE MARIE-ANTOINETTE.

1. *Dictionnaire encyclopédique et biographique* de E.-O. Lami et A. Tharel, à l'article *Bijou,* par L. Falize.

grands, qu'ils viennent toucher à l'épaule. Les grands pendants d'oreilles étaient alors très à la mode partout. J'ai rapporté le dessin d'un de ceux qui ornaient les oreilles des paysannes de Padoue. Il était, on le voit, ornée d'écussons de formes variées, servant de champ à de petites têtes de guerriers estampées, qui simulaient des camées. La mode était aux idées belliqueuses, et Mars et Bellone étaient en grand honneur jusqu'au fond des campagnes italiennes. Tous les contours de cette pièce sont accusés par des demi-grains creux sans fond; le dessin en est formé de palmes unies et de quelques fleurettes; le fond en est en filigrane de Gênes. Bien que d'une étendue considérable, cette boucle d'oreille, qui est fabriquée en or à dix-huit carats, ne pèse que sept grammes.

BOUCLE D'OREILLE DES PAYSANNES DE PADOUE.
Collection de M. G. Morchio.

La boucle d'oreille en or façonné perd de son intérêt à mesure que nous pénétrons dans le XIX[e] siècle. Il se produit bien encore quelques tentatives de résurrection, mais elles ont peu de durée. A une période pendant laquelle il est de mode de les porter très longues succède une autre qui veut qu'elles soient très courtes. On a essayé des boucles d'oreilles dites *créoles* qui rappellent les grands anneaux portés par tous les peuples primitifs, puis on a enlacé des anneaux de différentes manières : on y a mis des franges, tantôt en fils, tantôt en chaînes; on y a suspendu des camées de corail, de l'onyx; on a inventé nombre de charmants motifs. Les dames riches ont porté de gros saphirs, de grosses turquoises, de grosses perles; on a entouré de diamants ces

BOUCLE D'OREILLE, PAR A. FALIZE, le Père.

belles pierres, mais la marche irrésistible a été celle du diamant, du diamant seul, aussi gros que possible. On avait eu jusqu'alors coutume de porter des *dormeuses*. Mais ce bijou était mal coté dans l'opinion publique; il passait pour un signe de la vanité bourgeoise et n'était de mode que dans un certain milieu. Aujourd'hui que les brillants sont devenus beaucoup plus gros, le préjugé qui les faisait dédaigner a tout à fait disparu et la mode en est devenue générale.

CHAPITRE IV

COLLIERS ET PENDANTS DE COU

Il n'est pas, dans l'architecture du corps humain, une place plus indiquée pour recevoir un bijou que l'attache du col.

Le contour du collier y est admirablement tracé. Son inflexion sera charmante, par derrière, sur la nuque, au-dessous des cheveux follets ; les épaules, en le relevant légèrement de chaque côté, lui fourniront un point d'appui gracieux, et la poitrine lui réserve, par devant, un nid privilégié, où son élégance et sa richesse viendront s'étaler à plaisir. Aussi peut-on affirmer, sans crainte de se tromper, que la première femme qui fit son apparition sur la terre y vint bien peu de temps avant le premier collier.

Des fleurs, des baies éclatantes, des coquilles nacrées, des plumes aux vives couleurs apportèrent leur tribut à sa coquetterie, jusqu'au jour où furent découverts l'ambre, le corail, le verre et enfin l'or, l'argent, le bronze et les pierres précieuses.

L'homme aussi s'était paré du collier, mais il lui donnait une autre signification. Il le composait d'annelets de pierre ou d'os, de dents et de griffes des grands carnassiers ; c'étaient les trophées de ses victoires sanglantes, de ses luttes avec la nature, des premières conquêtes qu'il faisait sur elle. Il les montrait avec orgueil.

Peut-être une suite de traditions conserva-t-elle ce prestige glorieux au collier, lorsque la civilisation modifia les rudes éléments dont il était composé, et les remplaça par des produits industriels, car chez les Égyptiens, auxquels nous devons la connaissance des usages les plus anciens, il était resté le signe de la virilité. « Il orne le cou du dieu Klem, seigneur de la virilité... » « Le collier *d'or* était une haute récompense accordée par le roi, en retour de services éclatants. L'in-

vestiture du collier est souvent figurée sur les monuments, et nous trouvons dans la Bible, à l'histoire de Joseph, un écho de cette cérémonie. Les colliers ordinaires se composaient de scarabées, d'amu-



COLLIER ÉGYPTIEN AVEC AMULETTES.

lettes et de verroteries. Un contrepoids nommé *ménat* le retenait sur l'épaule [1]. »

Ce collier était fait d'une bande circulaire de verroteries enfilées, formant des dessins divers, souvent ingénieux, et dont la largeur variait entre six et dix centimètres. On y suspendait tout autour des amulettes

1. *Catalogue de la galerie égyptienne,* par Paul Pierret, au mot *Collier.*

attachées au bord extérieur. Non seulement le dessin en était formé par des combinaisons d'enfilages variées, mais souvent il était rendu plus intéressant encore par la disposition des couleurs. Les perles de corail, de lapis, d'or ou d'autres matières étaient groupées par zones alternées, de façon à produire de jolies oppositions. On peut juger à quelle variété infinie pouvait atteindre ce mode de fabrication, dont les exemples, du reste, sont aussi nombreux dans les bracelets que dans les colliers.

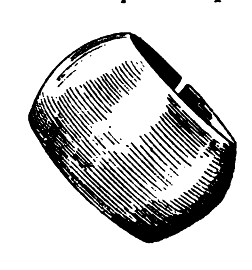
Les figurines funéraires de la Ve dynastie, numéro A, 39, 43, 46, 102, 103, 104, 105 et 106, au musée du Louvre, sont ornées de ce collier, qui leur plastronne les épaules et le haut de la poitrine.

On comprend que le poids énorme de ces colliers devait, à chaque mouvement du corps, les entraîner tout entiers par devant, et qu'un contrepoids fût nécessaire pour les maintenir en place. La note du catalogue, que j'ai citée plus haut, nous apprend que ce contrepoids est désigné sous le nom de *ménat.* L'usage du ménat était commun à d'autres peuples, car le Cabinet des Antiques en conserve un de provenance asiatique qui ressemble à une petite borne à quatre degrés, et qui n'a pas moins de cinq centimètres de hauteur, sans compter la bélière en or qui en a deux. Il est fait d'une simple pierre gravée sur toutes les faces et ne doit pas peser loin de cent grammes. Il passe pour avoir été trouvé sur le champ de bataille de Marathon. Les ménats étaient de formes variées, ceux qui nous restent des Égyptiens sont faits d'une lame métallique.

Ce collier, signe de virilité, n'était rien moins qu'un objet de coquetterie. Il avait une signification sérieuse qui primait absolument et reléguait à l'arrière-plan toute idée de parure. On se rappelle que nous avons à peine rencontré de boucles d'oreilles chez les Égyptiens, et que la bague y était le signe du pouvoir et de la fonction. Il faut donc admettre que, pendant de longs siècles, la bijouterie n'a pas eu chez ce peuple la destination qu'elle avait chez tous les autres. Le collier, porté par les hommes seulement, semble n'avoir eu pour objet que d'y suspendre de nombreuses amulettes, scarabées, ouza, angles, dad, colonnettes, olives, ta, cornes et divinités de toutes sortes. Ces amulettes fournissaient des armes préservatrices contre les dangers des jours néfastes, les puissances ennemies, etc., etc. En y trouvant la petite corne encore en usage en Italie et en rapprochant cette coïncidence de la vertu qui était attribuée aux amulettes, on peut supposer

que la croyance au mauvais œil et à son préservatif est une superstition d'origine égyptienne.

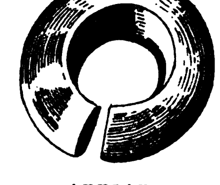
Le collier Ousekh, spécialement réservé aux momies, sur lesquels on le déposait, en vertu d'une prescription du rituel[1], s'agrafait sur les épaules et ne couvrait que la poitrine qu'il cachait complètement. L'album publié par Mariette bey en reproduit un « d'une composition aussi riche qu'inusitée. Des cordes enroulées, des fleurs à quatre pétales épanouies en croix, des lions, des antilopes courant, des chacals assis, des éperviers, des vautours, des vipères ailées en forment le dessin. Les deux agrafes, selon l'habitude, sont à tête d'épervier. Tous ces ornements sont en or repoussé. Ils étaient cousus aux linges de la momie, au moyen de petits anneaux soudés par derrière. »



ANNEAU POUR ATTACHER LE COLLIER OUSEKH.

On a pu voir, au musée du Louvre, salle civile L, une quantité considérable d'anneaux, sur lesquels on a opéré une section, de façon à pouvoir y introduire un objet quelconque. Ces anneaux sont, à vrai dire, des anneaux brisés, et le mot *brisés* est ici employé au propre. Il y en a de très larges, il y en a qui sont minces comme des fils. Il en existe de toutes les grandeurs et en toutes les matières, en pâtes de verre, en schiste, en cornaline blanche et rouge, en jaspe et même en or.

Ces anneaux servaient à attacher le collier Ousekh sur les épaules. Il en fallait deux par collier, c'est-à-dire un à chacune des extrémités. Lorsque les rangs de perles y avaient été enfilés, on attachait sur l'ouverture un petit bâton qui servait à le fermer. Chacun des anneaux était ensuite fixé sur une épaule, soit par un bouton, soit par une couture, soit par un lacet qui se nouait derrière le cou, de façon à maintenir le collier étalé sur la poitrine. On verra qu'il existe de ces anneaux qui sont énormes. Les vitrines du Louvre en renferment deux en or qui ont l'air d'être massifs tant les contours en sont fermes. Mais ils sont creux, et, de plus, ils sont rétreints à l'aide du tour, c'est-à-dire faits d'une seule feuille d'or repliée sur elle-

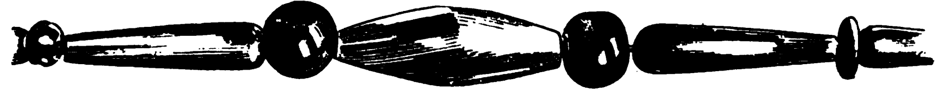


ANNEAU POUR ATTACHER LE COLLIER OUSEKH.

1. Mariette bey, *Notice des principaux monuments de Boulacq* (Alexandrie, 1864).

même, qui, après avoir reçu la forme extérieure de l'anneau, a été rentrée des deux côtés en dedans, de façon à en donner aussi la forme intérieure. On voit encore au dedans et au centre de l'anneau les deux extrémités de la feuille de métal qui n'ont pas même été réunies par la soudure. Cette observation nous indique clairement que les vieux Égyptiens connaissaient l'opération de rétreindre le métal par l'emploi du tour.

Le volume de certains de ces anneaux ne doit pas étonner, si l'on veut bien considérer, dans la même vitrine, au Louvre, les extraordi-



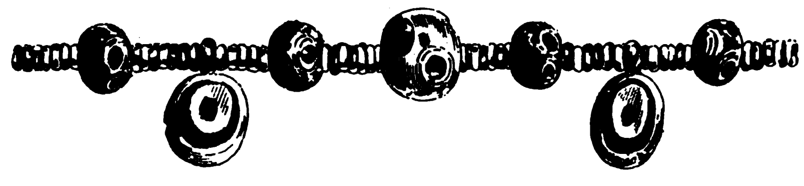
COLLIER ÉGYPTIEN EN PATES DE VERRE.

naires amulettes que les prêtres accrochaient après eux. Il en est en terre émaillée qui sont de la grosseur d'une balle à jouer.



COLLIER ÉGYPTIEN EN PATES DE VERRE.

A côté de ces objets, d'un caractère si déterminé, il en existe d'autres plus simples qui semblent avoir servi à la parure des femmes ; ils sont en terre émaillée, en compositions vitrifiées, imitant parfois avec bonheur le lapis, l'agate, la cornaline et la turquoise. On peut aussi admirer, dans la salle civile Q, de jolies perles en pâtes de verre diaprées des



COLLIER ÉGYPTIEN EN PATES DE VERRE DIAPRÉES.

couleurs les plus brillantes, ainsi que des cylindres à teintes mélangées et fondues. Ces verroteries, montées sur des cordons, dont les extrémités nouées servaient à fermer le collier, sont accompagnées de petites perlettes de couleurs diverses, semblables à celles qu'on donne

à nos enfants, et qui étaient destinées à masquer les points de jonction des cordons, de façon à ne pas laisser subsister de pauvretés dans certaines parties de l'objet.

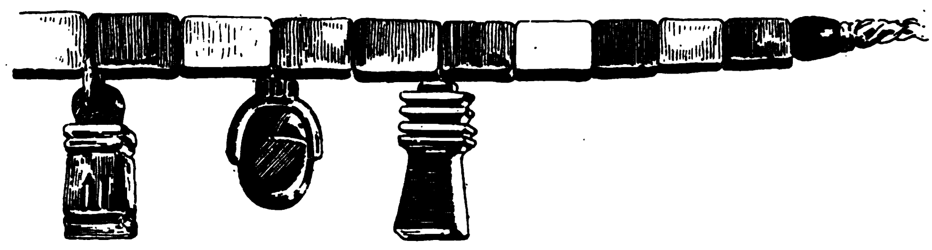
De petits disques plats, assez semblables à des pains à cacheter, dont ils ont l'épaisseur, sont percés au centre et enfilés ensuite. Ils sont



DISQUES PLATS BLEUS ENFILÉS.

en très grande quantité et paraissent avoir été préparés, pour être répartis dans d'autres colliers. Ils semblent avoir été obtenus par le sciage en petites rondelles d'un bâton de verre coloré. Il y en a de tous les diamètres et de toutes les couleurs.

De petits rectangles en pâtes de verre bleu et vert clair alternés sont enfilés pour simuler un cordon plat. Un autre est formé de douze



COLLIER ÉGYPTIEN FAIT DE RECTANGLES ENFILÉS.

petits chacals en pâte bleu turquoise, accroupis et vus de face, qui sont enfilés avec des séries de perlettes plates, par groupes alternatifs

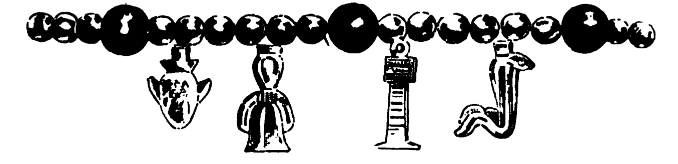


COLLIER FAIT DE PETITS CHACALS ENFILÉS.

jaunes et bleus, avec un petit animal accroupi et vu de profil, en substance rouge, qui pourrait bien être un ichneumon, placé devant.

Un autre de grains d'onyx séparés par six perlettes plus petites de cornalines rondes. Je remarque encore celui qui est fait d'une sorte de petites bouteilles en cornaline et de grains en égale quantité, puis un cordon fait de perlettes de métal lenticulaires, coupé de distance en dis-

tance par des grains de cornaline, auxquels sont suspendues vingt petites amphores doubles superposées, celle du haut en pâte de verre,



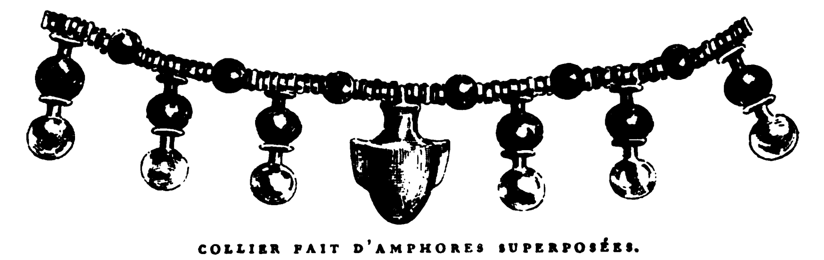
COLLIER ONYX ET CORNALINES.

celle du bas en métal, et portant sur le devant une amphore plus grosse



COLLIER FAIT DE PETITES BOUTEILLES EN CORNALINES.

en cornaline, munie de deux anses d'une forme parfaitement élégante.

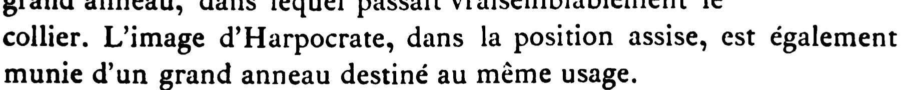


COLLIER FAIT D'AMPHORES SUPERPOSÉES.

La vitrine placée dans la salle civile Q, au musée du Louvre, contient dix petites amulettes en or et trois en argent, qui sont la représentation de divinités ou de personnages divinisés, parmi lesquels cinq en or sont d'un travail particulièrement délicat, tant de moulage que de ciselure. Peut-être en est-il parmi qui ont été prises sur pièce.

La vitrine de la salle civile P nous laisse voir par quel mode on les portait suspendues. Une figurine debout sur un petit socle carré est rattachée par le dos à un grand anneau, dans lequel passait vraisemblablement le

AMULETTE.



collier. L'image d'Harpocrate, dans la position assise, est également munie d'un grand anneau destiné au même usage.

Il est regrettable que les monuments exposés dans la salle civile

soient tous dépourvus de numéros, car j'aimerais en signaler quelques-uns, et je n'ai pour ce faire que la reproduction en gravure, moyen


FIGURINES ÉGYPTIENNES PORTÉES EN AMULETTES.

qu'on ne peut employer pour tous les objets. Je donne ci-dessus le dessin d'une petite figure qui est très fine, bien que très largement modelée et remplie d'indications savantes. On retrouvera au Cabinet des Antiques un Harpocrate et quelques autres sujets moulés et ciselés qui viennent compléter cette série.

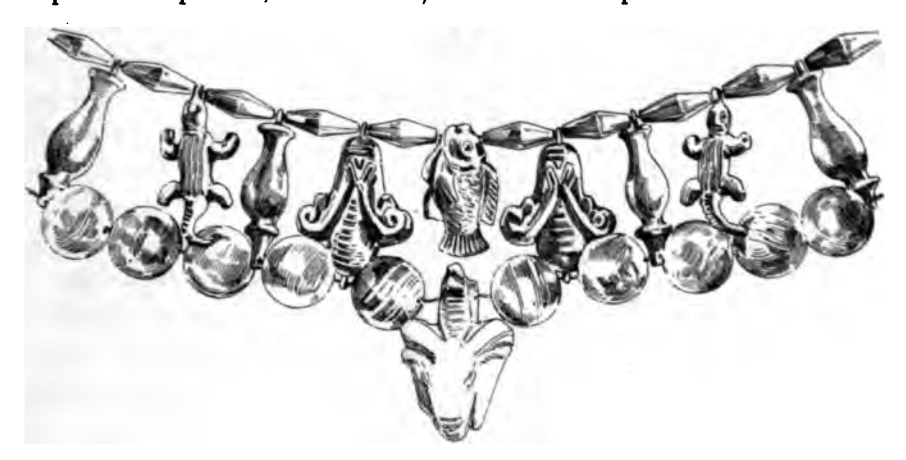

PENDANT ÉGYPTIEN.

Les mêmes figures ont été fréquemment reproduites en cornaline et en onyx. Ces matières dures ont toujours été difficiles à travailler, mais la fréquence des spécimens qui sont au Louvre nous dit assez combien la matière première était alors abondante, et combien la sculpture en pierres fines était habilement et usuellement pratiquée par les anciens Égyptiens.

On verra dans la salle civile P une série de six petits sujets, découpés à plat en or mince, qui sont le dad, l'urne, le ta, l'osiris, l'uræus ailé et l'épervier, qui semblent avoir appartenu à un bijou sur lequel ils étaient incrustés ou collés. La fermeté et l'accent des contours en sont remarquables. Une

pièce d'un genre tout différent se trouve dans la même vitrine. C'est une grande plaque de forme ronde, munie dans le haut de deux charnons qui la relient à une sorte de gros anneau par lequel sans doute passait la chaîne de cou. Le repoussé, assez grossièrement exécuté en or mince, représente un épervier vu de face, les ailes éployées. Ce motif est agrémenté de granulations très fines, qui lui donne l'aspect de passementerie ou de papier doré. Si cette fabrication est égyptienne, elle n'en a pas l'air. Elle doit appartenir, dans tous les cas, aux derniers temps de la monarchie.

Je ferai la même observation au sujet d'un collier en or estampé, composé de poissons, de crocodiles et de fleurs de lotus alternant avec de petites amphores, tous ces sujets étant reliés par le bas à l'aide d'un



COLLIER ÉGYPTIEN D'ARRANGEMENT ITALO-GREC.

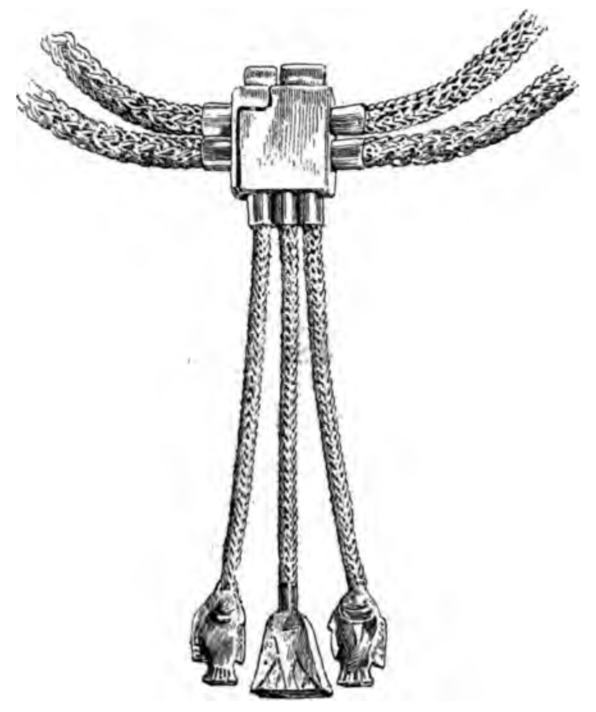
cordon de billes en onyx rubannés, et soutenus dans le haut par une ligne faite d'olives estampées. La fabrication de ce bijou, qui semble n'avoir eu pour objet qu'un grand écoulement commercial, est lourde et grossière. Le dessin de la fleur indique, du reste, l'introduction en Égypte d'éléments étrangers.

Le pêle-mêle expectatif dans lequel sont présentés ces souvenirs d'un passé encore obscur met le curieux dans une grande perplexité. Il eût été désirable d'en pouvoir faire le classement, mais cette tâche m'a semblé impossible à remplir. Il est des monuments, tels que les bagues et les pectoraux, qui fournissent des renseignements chronologiques; mais les autres restent muets. Il en est même un grand nombre qui ont été trouvés par morceaux et reconstitués ensuite.

Les chaînes d'or que nous allons examiner ont au moins cet avantage de nous apporter quelque lumière.

Les Égyptiens faisaient admirablement la chaîne de fils d'or tressés. Ils la fabriquaient de toutes les grosseurs. On en verra comme exemples :

Dans la salle civile P, un collier fait de deux gros cordonnets qui sont reliés par un cadenas à trois autres plus fins, auxquels sont sus-



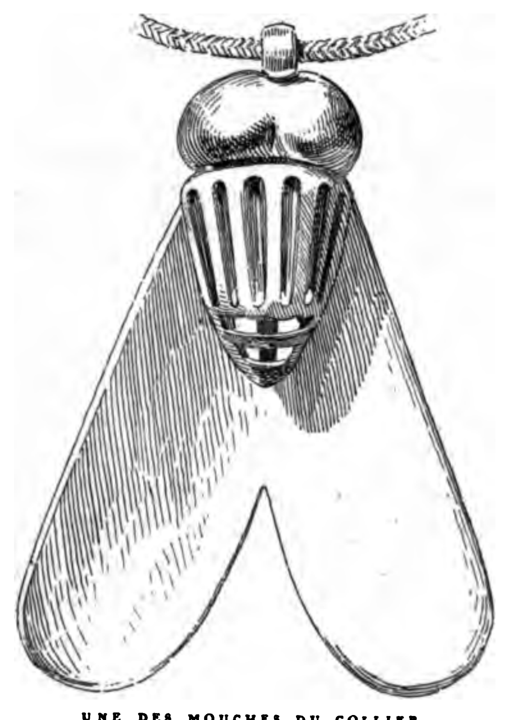
COLLIER ÉGYPTIEN FAIT EN CORDONNET D'OR TRESSÉ.

pendus deux poissons et une fleur de lotus, et les chaînes d'or tressées, l'une à huit fils et l'autre à cinq, désignés sous les numéros 537 et 538, et trouvés par Mariette bey au sérapéum de Memphis.

Le musée de Boulaq conserve une grande et magnifique chaîne tressée, ayant $0^{m},90$ de longueur, dont chaque extrémité se termine par une tête d'oie recourbée. Après cette chaîne est suspendu un scarabée merveilleux, dont le carrelet et les élytres sont en pâte de verre bleu tendre rayé par de fins linéaments d'or. C'est un spécimen remarquable de la perfection qu'avaient acquise les ouvriers égyptiens dans les travaux d'incrustation. Les pattes du scarabée, dit Mariette

bey, sont si fines, qu'on les croirait moulées sur nature. Elles sont *soudées* au corps, qui est d'or massif.

Cette chaîne et ce scarabée nous mettent en possession de renseignements précis. Ils proviennent du tombeau de la reine Aoh-hotep de la XVIIIe dynastie. Ils permettent d'affirmer que, dix-huit cents ans avant notre ère, la chaîne tressée était non seulement connue, mais fabriquée dans la perfection, que l'art d'incruster les pâtes de verre avait dit son dernier mot, et que les Égyptiens connaissaient la soudure d'or à cette époque reculée, puisque, d'après Mariette bey, les pattes du scarabée ont été soudées après le corps.



UNE DES MOUCHES DU COLLIER DU MUSÉE DE BOULAQ.

Il a été trouvé dans la même sépulture une longue chaîne faite de mailles souples, dont le point de départ est un anneau rond fait d'un fil d'or très mince dont on rapproche les deux côtés, en ménageant une boucle à chaque bout, et qu'on plie ensuite. Les anneaux ainsi préparés s'enfilent facilement les uns dans les autres. On peut voir une chaîne faite d'après ce principe, dans la salle civile P, au Louvre, sous le numéro 538. Après cette chaîne sont suspendues trois énormes mouches en or massif d'un très grand style. Le Musée de Boulaq possède un bijou semblable à celui-ci, dont les mouches en or massif n'ont pas moins de neuf à dix centimètres de longueur.

Un autre collier de même provenance est composé de plusieurs rosaces, auxquelles sont suspendues des ornements en forme d'amandes. Les rosaces en or sont incrustées de pierres, et les amandes en or sont recouvertes *de pâtes bleues et rouges imitant l'émail.* On voit par ce renseignement précis que les anciens Égyptiens cherchaient un

mode pour colorer l'or, mais qu'ils n'étaient pas en possession du moyen d'y appliquer de l'émail.

Je n'ai trouvé dans les bas-reliefs assyriens que trois colliers figurés. Ils paraissent être composés de grains enfilés. Les personnages qui en sont ornés représentent des divinités fantastiques pourvues d'énormes ailes et revêtues de la robe assyrienne. L'une de ces sculptures a une tête d'aigle; les deux autres, plus grandes, ont des têtes humaines. Elles proviennent du palais de Nemrod, x[e] siècle. Je n'ai trouvé trace de collier sur aucun des autres bas-reliefs représentant des personnages de marque, bien qu'ils aient tous des pendants d'oreilles. De sorte que j'ai fait cette singulière réflexion que les Assyriens avaient des boucles d'oreilles et pas de colliers, tandis qu'au contraire les Égyptiens portaient des colliers et n'avaient rien aux oreilles.

Au fond de la salle du rez-de-chaussée, contenant les grands monuments assyriens, il existe une petite vitrine en forme de table, qui renferme de nombreux débris de colliers trouvés à Chypre, en Phénicie et en Chaldée. Ce sont des grains tantôt sphériques, tantôt allongés en olive, quelquefois cylindriques, en cornaline, en agate, en cristal de roche. Ils sont mêlés à quelques débris d'or dont il a été question au chapitre des boucles d'oreilles. En continuant nos recherches dans la même partie du musée, nous trouverons trois statues qui vont nous fournir des renseignements très précis sur la manière dont les dames se paraient de ces colliers.

Deux statues dont j'ai déjà eu l'occasion de parler, celles à l'ourlet de l'oreille de laquelle pend accroché un rang de perles, sont ornées du même collier. D'abord quatre rangs de perles serrés, autour du cou, en occupent presque toute la hauteur; au dernier rang d'en bas est accroché devant un petit motif qui le dépasse. Un cinquième rang libre s'étend sur le haut de la poitrine, un autre pend plus bas encore. A chacun des deux est accrochée une pendeloque. Il faut convenir que l'ensemble de ce bijou est absolument élégant.

La troisième statue assise, dont j'ai également eu l'occasion d'entretenir le lecteur, à propos de ses anneaux de cheveux, formés chacun d'une triple rangée de perles, indique d'une façon plus précise encore l'emploi des pierres percées, cornalines, agates, etc.

Le collier est formé de quatre rangs montés, pour employer l'expression technique, en esclavage, c'est-à-dire que, se touchant tous

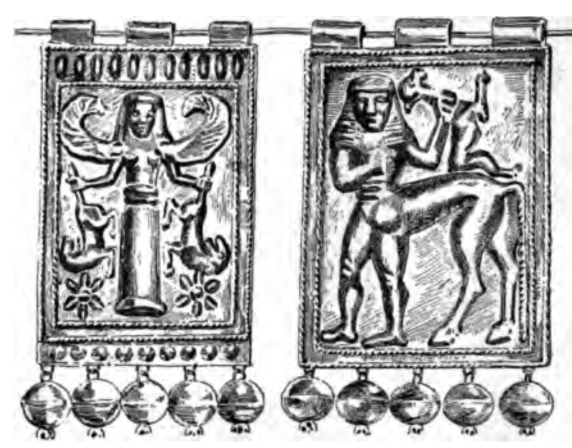
au point de départ, ils s'éloignent l'un de l'autre de plus en plus en décrivant leur circuit, de façon à laisser par devant un espace égal entre chacun d'eux. Le premier rang, composé de cylindres percés et enfilés, séparés par des perles, maintient au centre, sur le devant, une



STATUE TROUVÉE A CHYPRE.

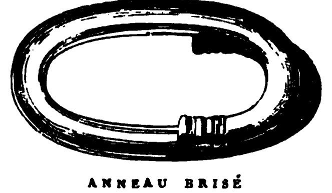
pierre de forme rectangulaire dont la sertissure est parfaitement figurée. Le second rang est semblable au premier, moins la pierre centrale; mais il tient suspendu un petit croissant tourné les deux pointes en bas. Deux autres croissants sont attachés de même, après les deux derniers rangs formés de perles rondes. Il est curieux de voir là, représentés en sculpture, les colliers tout montés, dont les grains désenfilés sont conservés dans une salle voisine.

Le caractère asiatique d'un collier trouvé à Rhodes est véritablement remarquable. Il est composé de sept plaques estampées suspendues à un fil, et répétant les deux mêmes sujets alternés. Quatre de ces plaques représentent une femme munie d'ailes éployées et coiffée du klaft. Elle tient de chaque main, suspendu par la queue, un animal dont l'un pourrait être un lion et l'autre une panthère. C'est l'Arthémis persique. Elle représente un mythe dont, au temps de Pausanias déjà, personne ne comprenait plus le sens[1]. Deux fleurettes à dix pétales occupent l'espace laissé libre au-dessous des deux bêtes. Les trois autres plaques nous montrent un centaure coiffé du klaft, ayant des jambes humaines au train de devant, ce qui est la figuration la plus ancienne du centaure. Il tient dans la main gauche, élevée au-dessus de sa croupe, une gazelle qu'il étreint par le cou.



COLLIER TROUVÉ A RHODES.

A chacune des sept plaques sont suspendues cinq perles creuses en or, simulant des grenades et se touchant presque. Cette heureuse disposition forme au bas du collier et dans toute sa longueur une sorte de ligne droite mobile, jouant sous l'action de la lumière et rompant ainsi la rigidité par trop accusée des plaques, tout en les reliant entre elles. Ces plaques estampées ont dû être reproduites à un grand nombre d'exemplaires, car il en existe des répétitions, entre autres celles qui sont au British Museum, qui, bien que paraissant avoir été obtenues par la même estampe, ont sur les nôtres l'avantage d'être ornées de granulations.

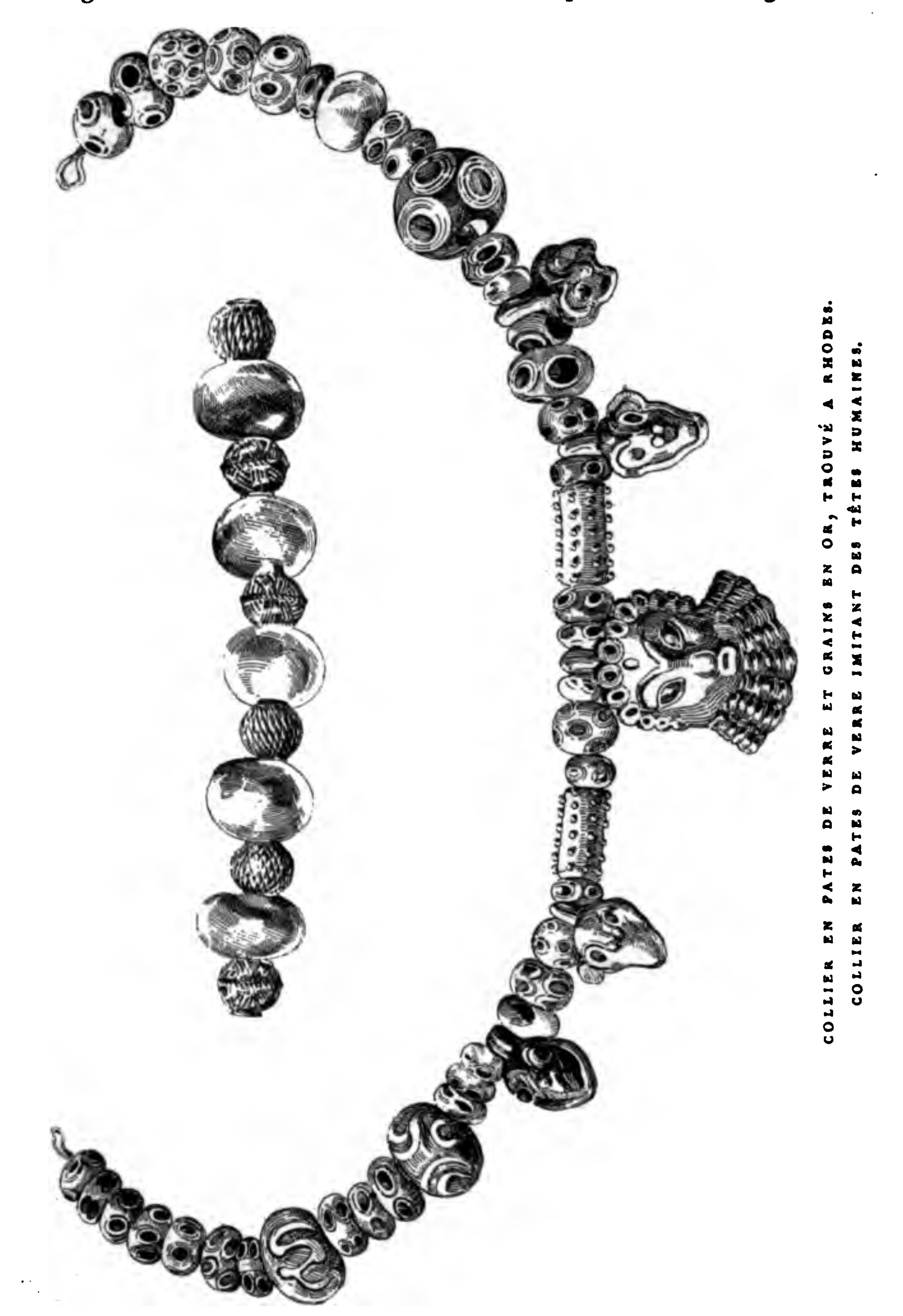


ANNEAU BRISÉ TROUVÉ A RHODES.

La fabrication de ce bijou est tout à fait primitive, mais l'heureux

1. *Manuel d'archéologie grecque*, par M. Max. Collignon.

arrangement des éléments dont il est composé révèle un goût déco-



COLLIER EN PATES DE VERRE ET GRAINS EN OR, TROUVÉ A RHODES.

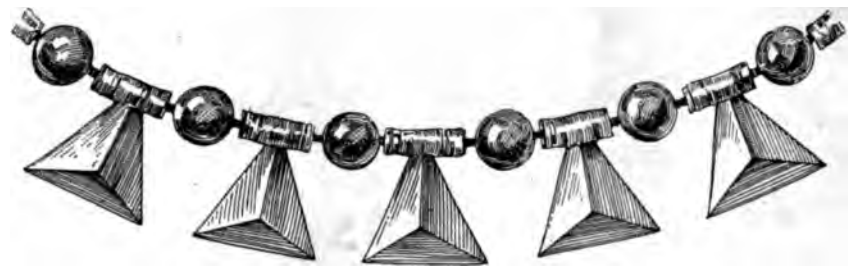
COLLIER EN PATES DE VERRE IMITANT DES TÊTES HUMAINES.

ratif très grand. La monotonie que l'égalité du ton de l'or donnerait

à ces plaques, si elles étaient recouvertes d'un travail uniforme, est très heureusement rompue par le bandeau ou la frise qui règne en haut et en bas de l'Arthémis persique. Cette habile disposition vaut qu'on la remarque. Les intervalles laissés vides, en haut des plaques, par les trois charnières ou bélières qui les couronnent, indiquent que la partie haute du collier manque. L'or de ce bijou est pâle, probablement natif, c'est-à-dire qu'il n'est pas le résultat d'un alliage. Il provient de la nécropole de Camiros. On peut faire remonter son origine dès avant le VIIIe siècle.

A Rhodes, nous trouvons aussi des colliers en pâte de verre. L'un est composé de grains de verre qui alternent coquettement avec des perles d'or plus petites, creuses, et dont le travail à jour est revêtu d'un strié ou guilloché d'un effet excessivement agréable; l'autre est entièrement en pâtes diaprées ; il offre cette singularité que quelques-unes de ces pâtes qui forment pendant représentent des têtes humaines. A côté de ce collier, il y a deux anneaux ovales en or massif, dont les extrémités, rejetées à droite et à gauche, ne se rejoignent pas, et qui semblent être deux anneaux brisés du temps. Je dois mentionner aussi des colliers composés de perles d'or de différentes formes, qui ont été trouvés dans les fouilles faites sur l'emplacement présumé de Troie[1], car ces bijoux démontrent que chaque contrée asiatique avait ses modes particulières.

Je voudrais, continuant l'exploration de ces régions, placer les



MAILLES DE COLLIER EN FORME DE HACHES.

Phéniciens à la suite des Rhodiens. Mais il y a la vieille Étrurie, dont l'industrie rudimentaire et primitive a laissé des documents importants, que le sol nous révèle chaque jour, et dont je dois m'occuper d'abord. Ce sont des bijoux dont les conceptions semblent être si peu

1. *Ilios*, par M. Schliemann.

éloignées de l'âge de la pierre qu'elles en rappellent les formes non encore oubliées.

Ce collier, dont les mailles, en forme de haches, sont faites en ambre



COLLIER EN BRONZE ET PATES DE VERRE.
Collection de M. Aug. Castellani.

et alternent avec des grains d'or, qui a été trouvé à Prœneste et que conserve le British Museum, un du même genre dont les haches sont en



COLLIER DE BRONZE A SPIRALES, RÉDUIT AUX 3/7.
Collection de M. Aug. Castellani.

bronze, et cet autre en grains de pâte de verre, séparés par un pendant bizarre moulé en bronze qui, vu de profil, rappelle la forme de l'A, offrent vraiment des aspects étranges. Ces deux derniers sont à

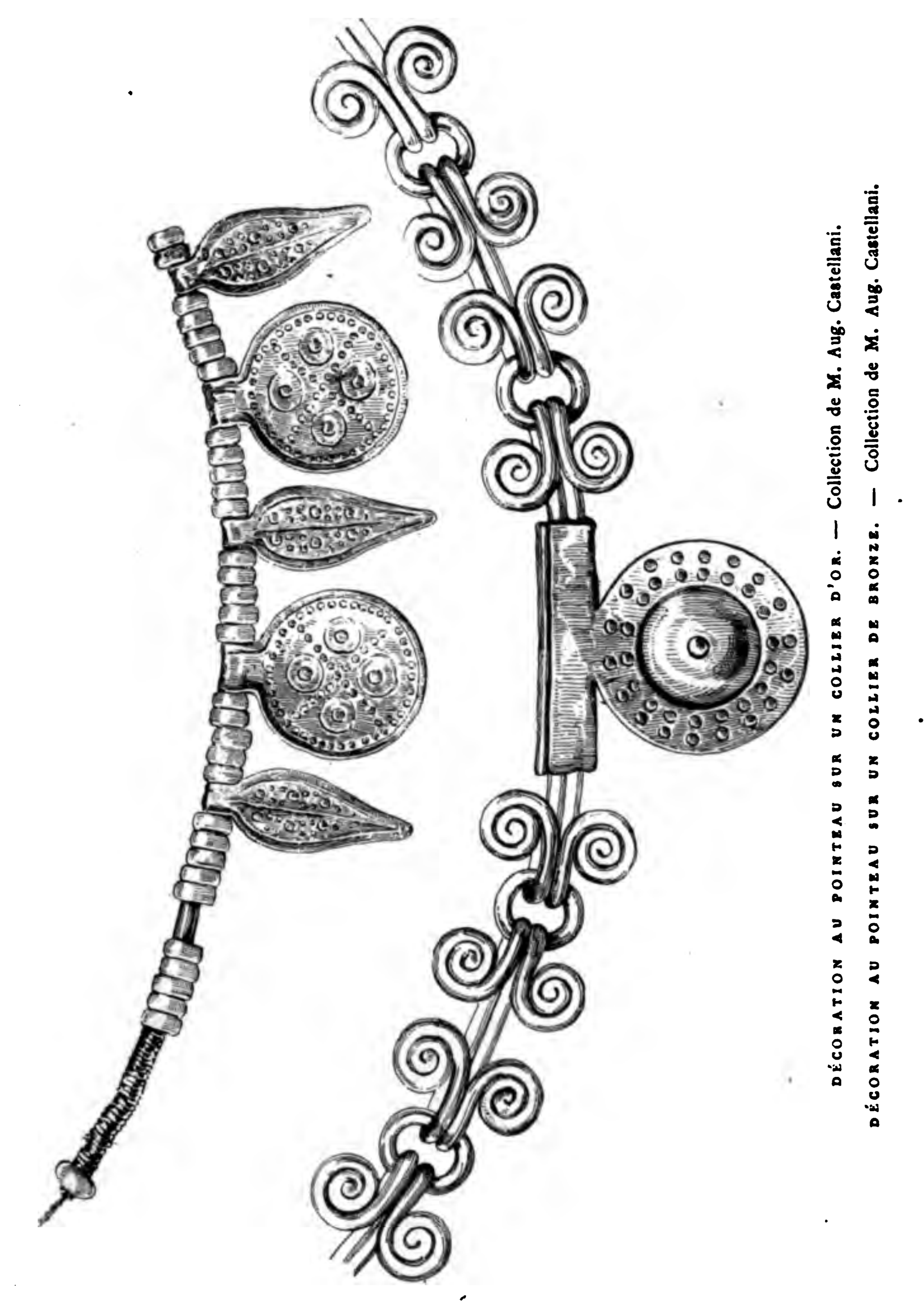
Rome, chez M. Aug. Castellani, en compagnie de deux autres non moins curieux, qui se composent de fils de bronze tournés en spirales si nombreuses, qu'ils deviennent des sortes de plastrons. A l'un d'eux, on retrouve, suspendus, ces singuliers A que nous venons de voir. L'autre, dont les enroulements rappellent notre agrafe moderne, motif qui a été retrouvé dans les fouilles faites à Troie, retient au centre une bulla faite d'un seul tenant avec la bélière ou le coulant par lequel elle se rattache au collier, et dont l'ornementation primitive est obtenue à coups de pointeau.

Il est de ces colliers qui sont composés de longues tiges de bronze disposées en franges, tombant sur la poitrine et tout autour du cou. Il en existe de cette sorte au musée Kircher, à Rome. Ces ornements semblent avoir eu une destination masculine et même guerrière. Nous retrouverons les mêmes types aux chapitres concernant les fibules et les bracelets. Ils sont dus à une émigration caucasienne qui eut lieu avant la période dite étrusque, et dont la spirale surtout a marqué la trace sur le sol de la péninsule. En les comparant aux plus anciens des bijoux qui portent déjà le caractère de fabrication étrusque, on peut établir la transition. Le travail qui décore ce collier d'or est, comme celui du collier de bronze, obtenu à coups de pointeau. Ces deux bijoux se ressemblent par ce détail, mais le premier a un aspect de rudesse que n'a pas le second. Le tour de cou de celui-ci est composé de groupes de perles plates, en pâtes de verre bleu céleste, disposés par cinq et séparés par de petits tubes d'or, et se termine par un long boudin fait d'un fil d'or tourné. Cet objet a été trouvé à Alatri, où sont les murailles cyclopéennes.

L'analogie de conception et de travail est trop évidente entre ces deux pièces pour qu'il soit besoin d'insister. La matière seule diffère. La même analogie se retrouvera entre celle-ci et les pièces étrusques moins anciennes qui appartiennent à leur dernier état de civilisation et que nous allons rencontrer tout à l'heure.

Les bijoutiers phéniciens ont vraisemblablement été les plus délicats ouvriers de leur temps, s'il faut en juger par l'élégant petit collier composé d'olives en onyx rubannés, de grains en cornaline, de grains d'or côtelés, puis d'autres en pâtes verdâtres à la suite desquels le grain d'or côtelé est rappelé bien heureusement, le tout se fondant en une harmonie douce. Une amphore d'un joli galbe forme le centre de cette pièce. Elle est divisée par des cloisons longitudinales qui ont proba-

blement contenu des incrustations de pâtes ou de pierres. Les pro-



DÉCORATION AU POINTEAU SUR UN COLLIER D'OR. — Collection de M. Aug. Castellani.

DÉCORATION AU POINTEAU SUR UN COLLIER DE BRONZE. — Collection de M. Aug. Castellani.

portions de ce petit bijou sont parfaites. Il faut encore admirer deux

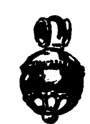
morceaux de même provenance, qui ne sont, hélas ! que des débris, mais qui donnent une bien haute idée de la finesse des travaux qu'ils pratiquaient. L'un est une petite calotte à jour, formée de fils capillaires en or, sur chaque entre-croisement desquels est soudé un grain à



COLLIER PHÉNICIEN.

peine perceptible. L'autre est un petit pendant fait d'un grain de grenat retenu entre deux calottes filigranées, dont la forme et l'exécution indiquent le goût le plus sûr.

En face de ces beaux échantillons, on se prend à regretter que le musée du Louvre soit si pauvre en bijouterie phénicienne. Je suis certain de ne pas me tromper en augurant que tous les vestiges qu'on pourrait retrouver de la même civilisation nous ménageraient nombre de surprises agréables et de révélations précieuses. Ce peuple me paraît avoir possédé au plus haut degré l'entente et le sentiment des proportions. Il aimait les choses fines et délicates. Le petit collier portant le numéro 498 de la collection de Luynes au Cabinet des Antiques, et qui a été trouvé à Milo, montre le rôle influent qu'exerçait son goût dans ses colonies. Tout mignon, il est composé d'une tresse plate en or soutenant une suite de vingt-huit petites têtes de lion, la gueule ouverte et vues de face, d'un excellent caractère. De fines chaînettes, rattachées à la tresse, décrivent un élégant feston autour de chacune des têtes, et des perlettes d'or alternativement mates et unies qui y sont suspendues viennent en compléter l'harmonieux ensemble. Ce qui est étonnamment remarquable au point de vue de la fabrication, c'est que le mat des perlettes est produit à l'aide de granulations soudées tellement microscopiques, qu'à première vue on dirait qu'il a été obtenu au

DÉBRIS DE BIJOUX TROUVÉS A RHODES.



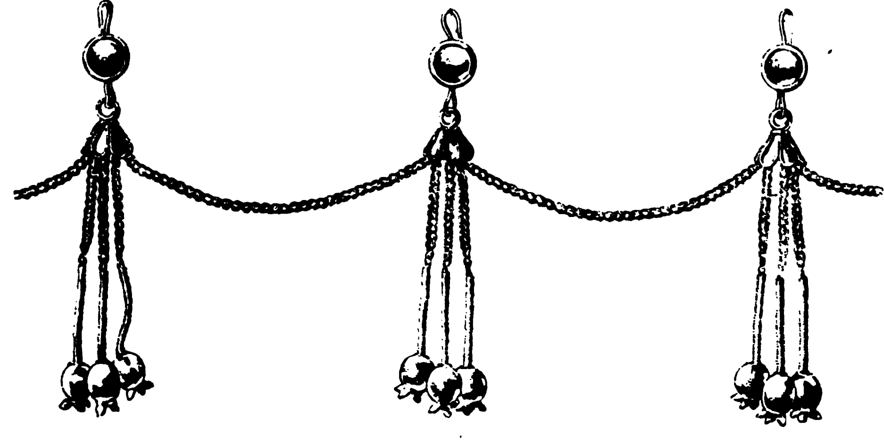
COLLIER TROUVÉ A MILO.

matoir par le ciseleur. C'est encore à Milo qu'a été trouvée la plaque de cou portant le numéro 544 de la même collection, qui est formée d'un corymbe épanoui orné, au centre, d'un saphir cabochon, et sur les pétales de deux masques d'homme coiffés du klaft, de deux têtes de taureau et de deux mouches. La conception de cette pièce est excessivement originale. Les têtes de taureau et les mouches sont excellentes. Les têtes de taureau et les klafts sont ornés d'un granulé très fin. Les nervures des ailes des mouches sont accentuées au ciselet. Les pétales de la fleur sont contournés par des fils bordés à l'intérieur d'une petite rangée de granulations. Cette bonne et curieuse pièce est munie par derrière d'un coulant qui en accuse nettement la destination.



PLAQUE DE COU TROUVÉE A MILO.

Un petit collier, désigné sous le numéro 2785 au Cabinet des Antiques, trouvé à Athènes, rappelle également l'influence phénicienne par sa ténuité. Chaque groupe de trois pendants, en forme de boutons



COLLIER GREC TROUVÉ A ATHÈNES.

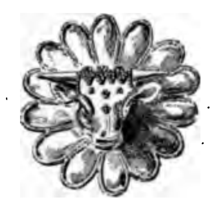
d'asphodèle ou de capsule de pavot, est heureusement rattaché à de petites chaînettes par des boudins en fil d'or simulant les queues. Cette pièce offre une disposition particulière. Chacun des huit groupes de pendants est surmonté d'un petit disque muni en dessous d'un crochet fin, dont la destination semble avoir été de retenir la chaîne du collier

après le bord supérieur du vêtement et d'une épaule à l'autre, accrochée librement et sans qu'elle soit tendue. C'est là une disposition très attrayante et qui vaut la peine qu'on l'étudie.


PENDANT DE COLLIER GREC TROUVÉ A ATHÈNES.

Tandis que nous sommes à Athènes, je veux parler du beau pendant de collier qui y a été trouvé et portant le numéro 2803 au Cabinet des Antiques. C'est un petit personnage représentant la Victoire. Elle a les ailes éployées et tient une couronne de la main gauche, tandis que de la droite elle rejette en arrière la draperie dont elle est vêtue. L'ensemble de la composition est très élégant. L'exécution nous montre combien les Grecs entendaient la ciselure autrement que nous. L'artiste paraît s'être attaché surtout à donner à son œuvre une belle tournure. L'ampleur de son travail, exécuté sans préoccupations futiles, accuse l'entente des grandes lignes. C'est large et gras. Un ouvrier moderne pourra dire que l'objet n'est pas soigné dans le fini, et peut-être la plupart des amateurs qui vont l'admirer avec enthousiasme ne se contenteraient-ils pas pour leur usage d'une pièce moderne traitée de la sorte; il n'en reste pas moins acquis pour moi que cette façon de voire, de sentir et de faire est la bonne. Le corps de la Victoire est moulé; les autres parties de la pièce, qui sont les ailes et la draperie, sont mouvementées à la main et obtenues au repoussé.


PLAQUE DE COLLIER GRECQUE.


PLAQUE DE COLLIER GRECQUE.

Une tête de taureau, numéro 2809, dont toute l'ornementation est faite en granulé; une autre plus petite, numéro 2880, repoussée en plein relief et placée au centre d'une rosace; une petite tête d'Apollon, numéro 2879, faite au repoussé et entourée d'un flamboiement de rayons, le tout en or pâle, orné d'un travail en cordelé très fin, semblent provenir de la même source et donnent une idée de la manière dont travaillaient les bijoutiers grecs.

Le musée du Louvre possède une très grande et très curieuse collection de colliers italo-grecs ; malheureusement il en est plusieurs dont le caractère a été altéré par des restaurations et des adjonctions modernes. Il y a là de très bonnes pièces, il y en a de mauvaises, car le musée nous montre tout sans distinguer rien. Il revêt en quelque sorte de son estampille officielle tout ce que contiennent les vitrines. Le public vient et regarde, la plupart du temps, sans discernement, le bon et le mauvais. Car il faut, au milieu de cette profusion d'objets, une étude bien attentive, une volonté bien arrêtée pour distinguer l'un d'avec l'autre. Il en est, parmi les visiteurs, qui sont convaincus qu'une collection de cet ordre ne peut se composer que de choses remarquables. De ce malentendu, il résulte pour le public une confusion fâcheuse et une éducation presque nulle. Je n'entends aucunement critiquer les musées et la façon dont ils sont tenus. A côté de cette opinion qu'un musée, et surtout un musée d'art industriel, est fait pour nous montrer des chefs-d'œuvre, il y a cette autre qu'il est installé aussi pour nous faire connaître l'état des produits de la civilisation à diverses époques, qu'il est non seulement artistique, mais particulièrement, dans le cas qui nous occupe, archéologique et historique, et qu'au milieu de ce qu'on y voit, c'est à nous de distinguer le bon du mauvais. Mais le malentendu n'en subsiste pas moins, et on fera difficilement comprendre au gros public qu'il y a dans les musées autre chose que des merveilles qu'il faut admirer. J'ajouterai que la collection du Louvre, qui faisait partie de l'ancien musée Napoléon III, a été acquise en bloc et telle quelle. Il n'est donc pas surprenant que tout n'y soit pas parfait. Afin de passer rapidement sur les objets qui me semblent peu dignes d'attention, je me bornerai à transcrire les notes qu'ils m'ont inspirées.


PLAQUE DE COLLIER GRECQUE.

N° 179. — Est formé de grands disques estampés et bombés, du périmètre d'une pièce de deux francs, alternant avec de plus petits. Le seul intérêt de ce bijou consiste dans la finesse du granulé d'un petit disque pendant, travail qui n'est du reste nullement motivé.

N° 180. — Grossièrement estampé ; n'offre d'autre intérêt que le morceau de mâchoire qui y est adhérent.

N° 184. — Une affreuse camelote de tous points détestable; n'a jamais été fabriquée par les Étrusques, mais bien par de modernes barbares cultivant le paillon et la cannetille.

N° 186. — Sur les boules, dont la plupart sont écrasées, un travail de cordelé remarquablement fin simulant des ondes mates. Très caressant à l'œil. Le haut du pendant central est bien conservé, mais il est sans doute moderne.

N° 188. — Ne me semble intéressant ni par le dessin ni par le travail.

N° 190. — N'a aucun intérêt.

N° 199. — Le mérite de ce collier réside en ce que, de deux en deux, les perles d'or pendant sont revêtues d'un granulé espacé d'une finesse inimaginable et peut-être inimitable.

N° 201. — N'a pour lui que le motif du dessin et le caractère de l'ensemble. Il est formé de huit demi-glands estampés et d'amphores décorées diversement. Le sujet de la plaque centrale est estampé. Il



COLLIER AMPHORES.

représente un amour ailé qui tient un dauphin de la main droite. Le travail en est grossier et déformé. On se rappelle avoir vu, dans les monuments de pierre de Khorsabad, les grosses amphores que nous retrouvons ici, suspendues aux oreilles des rois et des princes. Cette similitude semble indiquer que ce collier remonte à une époque très reculée, probablement à celle des anciens Étrusques. Un collier conservé au British Museum et composé de dix-huit amphores énormes en argent, alternant avec des grains d'ambre et qui a été trouvé à Prœneste, appartient à la même période.

Du reste, les documents qui peuvent servir à démontrer le mélange de ces deux civilisations, à une époque très reculée, ne sont pas rares. J'ai eu l'occasion, entre autres, de voir chez M. Aug. Castellani un petit singe en pierre qui a été trouvé dans les fouilles. Or personne n'ignore que le singe était en Italie un animal inconnu, et dont on ne trouve aucun reste dans le sol romain. Ce petit objet, ainsi que d'autres que j'ai également pu voir et qui offrent des analogies frappantes avec certains produits chinois et indiens, démontrent d'une façon péremptoire que certaines régions de l'Italie et particulièrement l'Étrurie avaient des rapports commerciaux avec l'Orient.

Je passe à dessein le numéro 203.

Le numéro 204 est formé d'une suite de gros estampés. Ce système de plaques estampées a été employé, dans l'origine, pour former



COLLIER EN PLAQUES ESTAMPÉES DE DEUX COULEURS D'OR.

des colliers. On se rappelle celui qui a été trouvé à Rhodes et que j'ai décrit plus haut. Sous le numéro 2783, le Cabinet des Antiques en conserve un, dont les plaques, au nombre de treize, offrent alternativement deux sujets et deux couleurs d'or. L'un, exécuté en or pâle, est, dit-on, l'enlèvement de Thétis par Pélée. La déesse lève les bras au ciel; elle est nue, sauf un peplum qui flotte sur ses épaules.

Le héros est représenté imberbe; un serpent s'enroule à ses pieds. Le second, fait en or rose, représente le même sujet que la plaque centrale du collier numéro 201. Le collier est fermé par deux plaques de forme pentagonale, décorées de palmettes grecques.

On aimerait à savoir à quelle date remonte l'emploi des ors de couleurs variées, mis en opposition. Il est démontré que le goût pour

le mélange des tons différents de métaux s'est manifesté dès la plus haute antiquité. Les peuples d'Orient y furent fort habiles. On se rappelle la description faite par Homère du bouclier d'Achille, qui était composé, non seulement de divers métaux, mais encore de métaux colorés par l'oxydation. Philostrate rapporte, dans la vie d'Apollonius de Tyane, que le philosophe, après avoir traversé l'Indus, arrivant à Taxila, capitale de l'ancien royaume de Porus, visita, aux portes de la ville, un temple dans l'intérieur duquel étaient des tables de bronze où les hauts faits de Porus et d'Alexandre étaient représentés en orichalque, en argent, en or, en bronze noir. On y voyait des éléphants, des chevaux, des soldats avec leurs casques, leurs lances, leurs javelots, leurs épées tout en fer.

Le Musée du Vatican conserve un collier composé de onze plaques, dont six sont décorées d'un sphinx accroupi, et cinq représentent une tête de femme à la chevelure épaisse et relevée, dont le cou est orné d'un collier à pendants. Les plaques estampées forment épaisseur, parce qu'on a laissé subsister le bord d'or tout autour. Elles sont munies en haut, ainsi que les autres, d'une large bélière striée.

Je reviens au Louvre.

Le numéro 205 offre un aspect confus, monotone et des dénaturations modernes. Le numéro 211 n'a d'intéressant que le mélange de primes d'émeraudes à l'or. Fabrication commune, dessin heurté. Vides carrés désagréables entre chacune des amphores.

Le numéro 213 est une pièce qu'il faut bien recommander de ne pas prendre pour modèle. A part les deux têtes de bacchantes en repoussé et les deux amphores, tout le reste est d'une infériorité notoire.

Le numéro 216 est en argent. Le dessin en est original. Travail étrusque sophistiqué.

N° 217. — Grossier de fabrication.

N° 219. — Rien de remarquable.

N° 223. — Détestable de tout point.

J'en passe.

La plupart des pièces que je viens d'énumérer étant inférieures et souvent dénaturées par des restaurations maladroites et intéressées, il importe de ne pas juger les Étrusques sur celles-là.

Le travail dit *estampé* est sujet à variations, comme tous les travaux manuels. Il donne, quand on sait l'employer, de fort jolis résul-

tats, et c'est à tort que, de nos jours, on affecte d'appliquer dédaigneusement l'épithète *estampé* pour ravaler un bijou. C'est sans doute l'usage maladroit et immodéré qu'on en a fait qui a jeté sur ce procédé de fabrication une défaveur que son emploi ne justifie pas toujours. C'est un moyen auxiliaire quelquefois indispensable, et lorsqu'il est utilisé avec intelligence et avec goût, je ne vois pas qu'on puisse établir une différence de valeur entre ce moyen et un autre. L'important est de considérer le résultat obtenu. Une jolie chose ne peut cesser d'être jolie parce qu'elle a été fabriquée par tel procédé plutôt que par tel autre. Il y a de bon et de mauvais estampé, comme il y a de bon et de mauvais moulé, de bon et de mauvais ciselé, etc. Si le simple raisonnement ne suffisait pas à démontrer ce que je viens de dire, les exemples nouveaux que nous allons puiser dans cette collection si mélangée le prouveraient victorieusement.

Le petit collier étrusco-romain numéro 187, dont la pièce centrale est absolument écrasée et sur laquelle on retrouve encore des



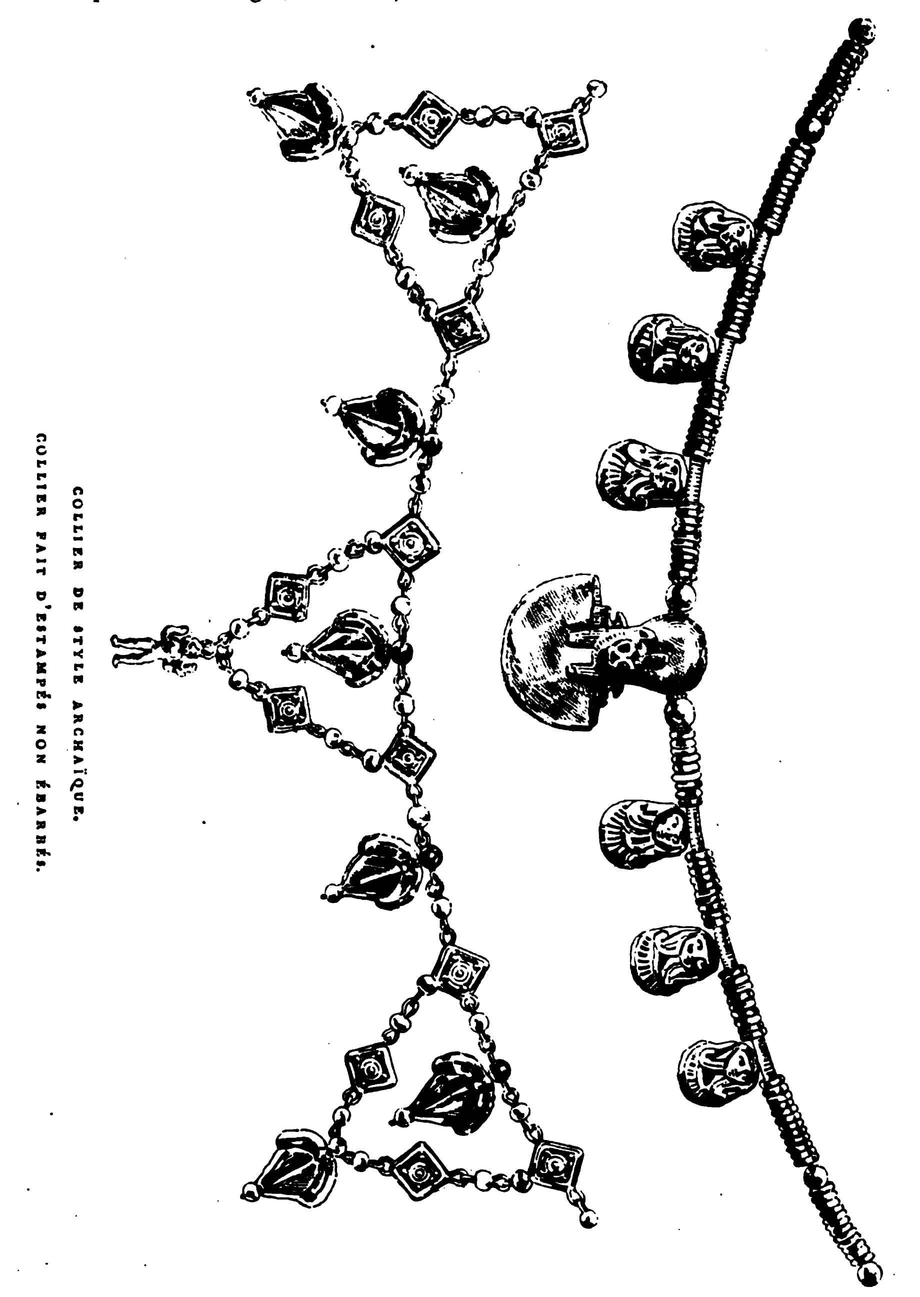
COLLIER ÉTRUSCO-ROMAIN.

traces d'un cordelé qui a dû être très précieux, est composé d'une suite de petites palmettes estampées. Elles sont excessivement fines et admirablement venues dans leur finesse.

Un autre, de style archaïque, numéro 189, formé d'un grand nombre de petits anneaux d'émail bleu pareils à ceux dont les Égyptiens faisaient usage, porte en pendants des figures humaines, à mi-corps, en argent, également estampées. M. Aug. Castellani en possède un très mignon qui a quelque analogie avec celui-ci; mais il est plus fin, quoique également estampé. Il se compose de grains déprimés de verre foncé, alternant avec des mailles d'or, après lesquelles sont attachées des figures et des coquilles alternées. Il a été trouvé à Palestrina.

Le procédé de l'estampage peut quelquefois n'être pas même dissi-

mulé par l'ébarbage, et l'objet reste charmant, comme dans celui

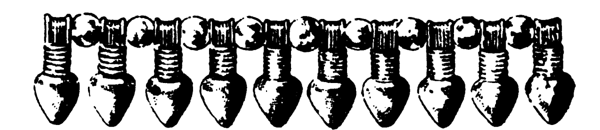


COLLIER DE STYLE ARCHAÏQUE.
COLLIER FAIT D'ESTAMPÉS NON ÉBARBÉS.

numéro 207, d'origine romaine, qui est composé d'une série de seize feuilles estampées, terminées chacune par une petite perle et de dix-

huit rhombes également estampés, séparés les uns des autres par deux perlettes plus grosses. C'est ici la gentillesse de la conception et de l'arrangement qui rachète l'insuffisance de l'exécution. Nous rencontrerons encore fréquemment des parties estampées figurant dans d'autres compositions; je crois donc inutile d'insister.

Les Étrusques ont souvent reproduit en bijouterie et dans toutes les dimensions la forme de l'amphore, que sans doute ils tenaient de l'Orient. Quelques-uns de leurs colliers sont même entièrement com-



COLLIER AMPHORES.

posés de ce motif répété alternant avec de petites boules unies, et, dans ce cas, le col et la bélière de l'amphore sont presque toujours cordelés ou revêtus d'un fil uni tourné, comme dans le petit modèle numéro 183.



COLLIER AMPHORES.

Cet arrangement si simple est d'un effet agréable. Les nombreuses répétitions dont il a été l'objet semblent indiquer qu'il était très goûté. Il est resté absolument typique. Nous retrouverons souvent l'amphore surmontée d'une bélière destinée à la retenir après le cordon d'or qui enfile les différentes parties du collier. Cette bélière est faite d'un tube coupé en sifflet des deux bouts. Elle est toujours décorée de fils et de grains. Le musée du Louvre nous en montre plusieurs spécimens. Le numéro 208, plein de caractère, auquel malheureusement sont mêlées plusieurs adjonctions modernes, garde encore assez de parties originaires pour qu'il soit possible d'apprécier le travail élégant et bien proportionné qui décore les amphores. La simple inspection permettra

de discerner facilement celles qui sont authentiques de celles qui ont été ajoutées.

Nous retrouvons la même bélière après la bulle d'or gréco-étrusque, numéro 193, ornée de granulations, mais fortement détériorée, et, cette



BULLE GRÉCO-ÉTRUSQUE.

fois, nous la trouvons enfilée par une chaînette très délicate, composée de petits nœuds d'or alternant avec des perlettes de verre.

Cette indication de la manière dont se portait la bulle est précieuse à recueillir. Sans compter la statue d'enfant, ornée de la bulla, qui est conservée au Louvre, dans la salle dite des bronzes antiques, nous en rencontrerons encore d'autres exemples.

La même bélière était aussi employée pour rattacher des pierres gravées formant collier. Celui fait de cornalines intaillées, qui porte le



COLLIER A CORNALINES INTAILLÉES.

numéro 181, nous en fournit un exemple. Il est à remarquer que, dans cette dernière pièce, le travail des perles d'or décorées de filigranes qui forment entre-deux est de beaucoup supérieur à celui des montures qui entourent les pierres. L'heureux enchevêtrement de ces perles d'or et des bélières est une des combinaisons les plus réussies que les anciens nous aient laissées. Leur jonction produit une sorte d'articulation savante, un harmonieux mariage de formes bien fait pour cares-

ser l'œil. La bélière, en embrassant et en couvrant légèrement, de chaque côté, la partie haute de la boule, rompt l'uniformité du contour sphérique, tout en le laissant deviner; elle y produit en même temps une petite ombre portée qui accentue la ligne. C'est charmant et irréprochable. On retrouvera plus d'une fois ce joli arrangement dans les bijoux étrusques, notamment dans le numéro 208, cité plus haut.

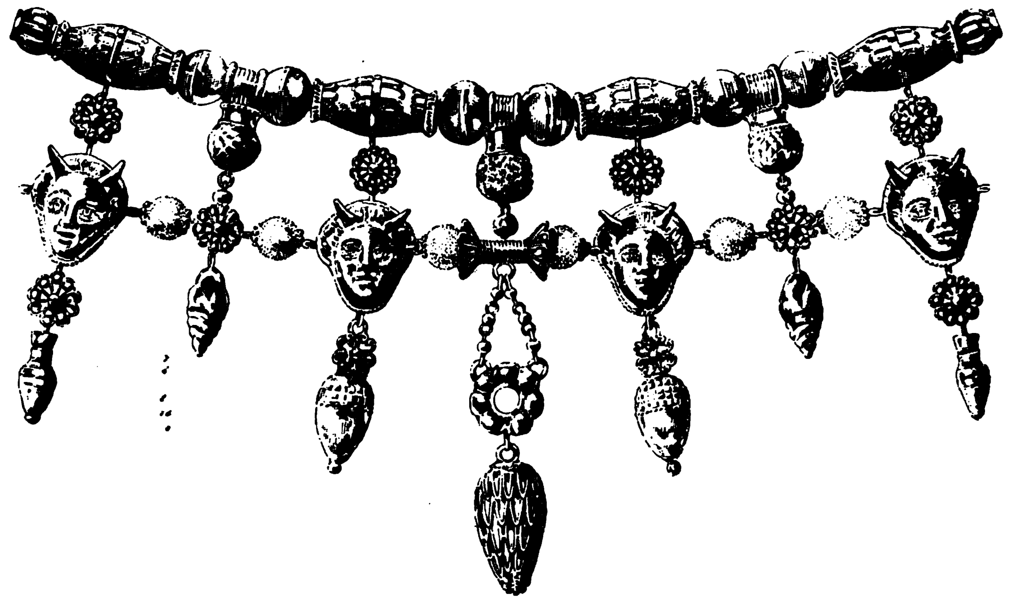
Le Cabinet des Antiques possède cinq pièces enfilées par un cordon noir, dont deux amphores et trois médaillons décorés diversement. Elles portent le numéro 2782. La forme des bélières de ces objets indique qu'ils ont été, dans l'origine, accolés à des boules. M. Chabouillet donne comme certain que, dans l'Étrurie, cette forme et ce nombre de pendants étaient en quelque sorte consacrés. On peut voir un collier tout semblable au cou d'une statuette étrusque d'Apollon lauré, conservé au Cabinet des Médailles[1]. Nous verrons aussi les amphores mélangées avec divers autres motifs et concourant à former des ensembles. Le remarquable collier numéro 196, au musée du Louvre, qui devait être au porter d'un effet décoratif charmant, nous en offre un exemple. Je ne suis pas bien certain que toutes les parties de cet objet proviennent de la même fabrication. Je crois que la pomme de pin si soignée, si finement formée de pédoncules assemblés un à un, a primitivement été suspendue ailleurs. La petite amphore du haut est

CINQ PIÈCES D'UN COLLIER ÉTRUSQUE.

1. *Catalogue général,* par M. Chabouillet.

charmante; la décoration qui est en granulé en est excessivement délicate.

A côté de cela, le filigrane des olives est grossier, et les deux glands estampés sur le devant manquent de caractère, d'autres sont charmants. Les huit têtes ciselées sont soignées et intéressantes, elles sont surmontées de petites cornes spirituellement posées. Quoique l'ensemble de ce bijou soit, je le répète, très bon, l'impression qui sub-



COLLIER ITALO-GREC.

siste est qu'il a été formé d'éléments rassemblés plutôt que fabriqués dans le but déterminé de les réunir. Quoi qu'il en soit, l'arrangeur a fait preuve d'un goût excellent; on peut regretter qu'il n'ait pu réunir un assez grand nombre de motifs analogues pour terminer le collier, dont le derrière manque.

A côté de cette pièce curieuse figure le fameux masque de faune à barbe granulée, portant le numéro 198, suspendu comme une bulla par une bélière à un cordon d'or. C'est une des pièces les plus rares de la collection, à cause justement de cette barbe granulée, qui paraît être inimitable, puis le petit collier grec, numéro 197, fait d'une tresse d'or plate, à laquelle pendent de petites amphores attachées par des rosettes, qu'on retrouve au Musée de Naples et qui a été si souvent reproduit, et encore le numéro 195, formé d'une triple série de petits

rhombes unis six à six et bordés d'un fil cordelé, avec un petit grain d'or au centre, et un petit gland d'or suspendu de distance en distance. Le



MASQUE DE FAUNE EN GRANULÉ.

British Museum en possède un semblable et la rédaction du catalogue donne à supposer que les deux ont pu n'en faire qu'un. En effet, le



COLLIER GREC A PETITES AMPHORES.

morceau que nous possédons au Louvre est assez court et l'on peut croire que les deux morceaux réunis pouvaient être portés juste au cou

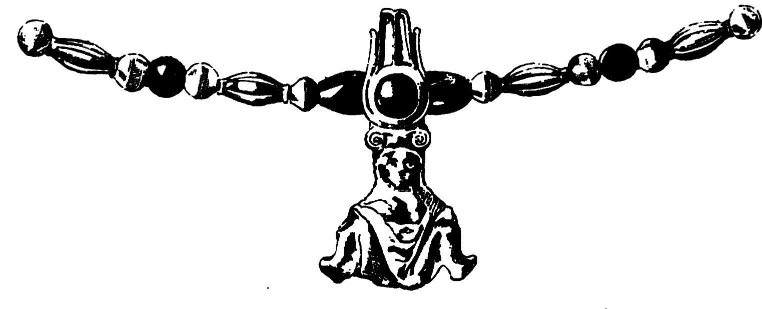


PARTIE DE COLLIER DONT L'AUTRE MOITIÉ EST AU BRITISH MUSEUM.

en manière de collier de chien ou de carcan, ainsi qu'on l'a fait au moyen âge.

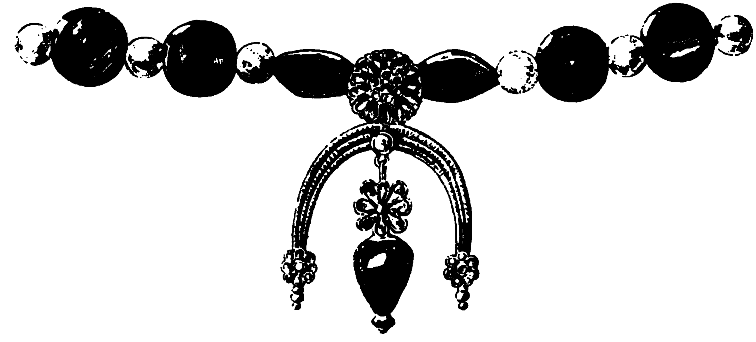
Un collier mignon et gentil, entremêlé de grains de grenats, le

numéro 220, porte un pendant fort original, inscrivant une figure humaine accroupie, dans une forme qui, tout d'abord, ne révèle en rien le motif qu'elle contient. Le beau ton sombre des grenats se marie admirablement à la note éclatante et lumineuse de l'or. Les anciens ont souvent tiré un excellent parti de cette opposition; mais



COLLIER FAIT DE GRAINS DE GRENAT ET D'OR.

pour qu'il soit complet et séduisant, il importe que l'or soit de cette belle couleur jaune qui n'appartient qu'aux alliages d'un titre élevé, tel qu'il était alors employé. Notre moderne alliage, à 750 millièmes, de quelque façon qu'on le travaille, soit poli, soit jauni, ne peut repro-

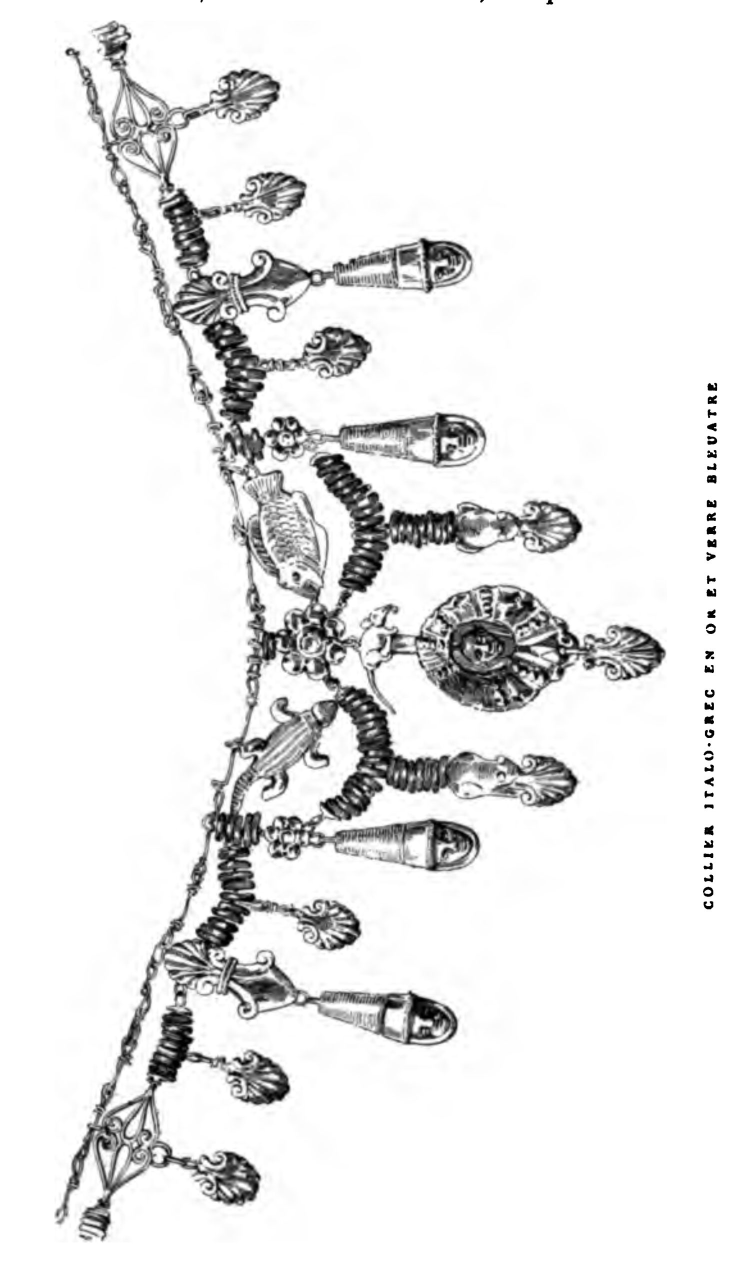


COLLIER FAIT DE GRAINS DE GRENAT ET D'OR.

duire cette exquise harmonie. Je n'entends pas dire que l'effet du mélange de l'or et du grenat ne soit pas joli dans nos bijoux modernes, mais j'affirme qu'il est inférieur à l'autre.

Nous rencontrons la même combinaison dans le collier numéro 221, formé de trente disques de grenats, alternant avec de petites boules d'or et orné par devant d'une pendeloque grenat en forme d'aveline. Le motif en est joli. On en retrouvera la répétition dans une pièce détachée numéro 218, qui est voisine. Un granulé,

remarquablement fin, couvre les deux premières perles d'or, mais seulement celles-là; les autres sont unies, ce qui semblerait indiquer



COLLIER ITALO-GREC EN OR ET VERRE BLEUATRE

que ce travail était rare et coûteux. Je n'en suis, pour mon compte, nullement étonné; tous les ouvriers ne devaient pas être à même de

l'exécuter. Cette collection renferme aussi des pâtes de verre mêlées à l'or, entre autres le numéro 227, qui est ornée d'une tête de bélier en pâte de verre foncée, dont les yeux, les oreilles et les cornes sont en pâtes blanches. Quelques parties de ce bijou paraissent être fort anciennes.

Nous avons eu déjà, à maintes reprises, l'occasion de constater que les Italo-Grecs mélangeaient volontiers les verroteries avec l'or, afin d'en rompre la monotonie. Le curieux collier numéro 222, dans la composition duquel on a fait entrer, comme dans l'arche de Noé, un peu de tout ce qu'il y avait au monde, nous en fournit un nouvel exemple.

Les chaînes qui relient entre eux les nombreux motifs dont il est formé sont faites de petites rondelles en verre bleuâtre, souvenir des Égyptiens; la chaîne principale faisant le tour du cou était vraisemblablement tout en perles de verre; les fils dépouillés qui seuls sont restés l'indiquent suffisamment. La symétrie avec laquelle sont disposés les éléments variés qui composent cet objet, coquilles, lézards, poissons, grenouilles, souris, têtes humaines à chapeaux coniques, sans aucun caractère, fleurs de lotus en or estampé, en fait quelque chose de curieux et d'hétéroclite dont il serait, je crois, imprudent de garantir l'authenticité. Les mailles en fils tournés sont absolument apocryphes. Le centre en est fait d'une tête égyptienne en pâte verte, dont la pareille existe, détachée sous le numéro 718, dans la même collection.

Les pâtes vertes, qui imitaient les primes d'émeraudes, étaient souvent employées, bien que nous ayons déjà eu l'occasion de constater l'emploi de la matière fine. Un joli collier, numéro 212, composé de vingt-cinq émeraudes opaques, alternant avec des groupes de trois boules lisses, posées en trêfle, nous en fournit un nouvel exemple. Ce motif formé des trois boules réunies est fort heureux, l'arrangement en est franc et du meilleur effet. Le centre de cet objet est fait d'une tête de lionne en or repoussé qui ne manque pas de caractère, mais qui est rejetée bien loin par celle que possède le Cabinet des Antiques, sous le numéro 502 de la collection de Luynes et qui vient aussi de l'Étrurie.

Cet admirable spécimen de travail au repoussé est parfait de tous points. Le caractère vivant en est superbe, la forme en est étudiée avec autant de goût que de science; l'expression bestiale en est saisis-

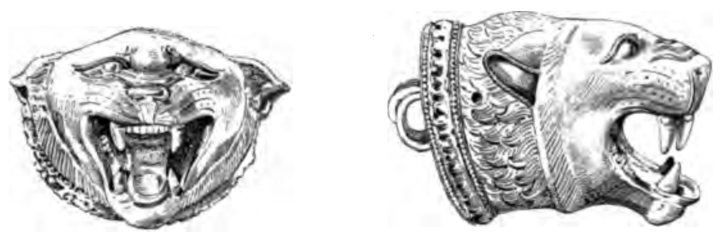
sante. La simplicité du faire est extraordinaire. La pièce est munie d'une bélière par derrière, ce qui indique qu'elle a dû être portée en devant de collier, ainsi que la première; elle est de plus garnie à la base, derrière les oreilles, d'un astragale en filigrane formant collier.

On ne peut concevoir, de l'artisan orfèvre, une idée plus élevée que celle que vous donne ce chef-d'œuvre. Je dis orfèvre, parce que



COLLIER PRIMES D'ÉMERAUDES ET OR.

c'est ainsi qu'on les appelait alors; ce sont les ciseleurs qui font ces choses à présent. Je doute qu'il y eût eu alors beaucoup d'ouvriers capables d'exécuter rien d'aussi parfait; je doute qu'il y en ait un seul maintenant; non pas que nous soyons aujourd'hui moins intelligents



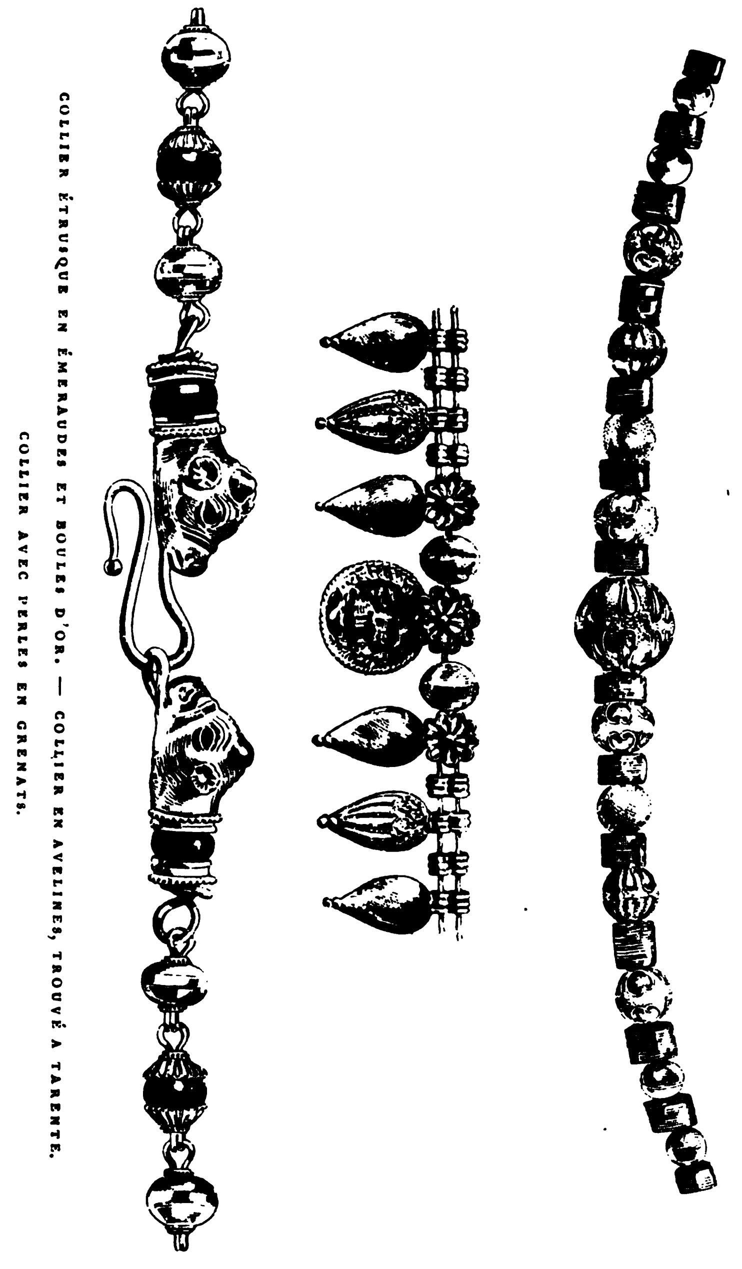
TÊTE DE LIONNE. — TRAVAIL EN REPOUSSÉ.

ou moins habiles qu'ils n'étaient alors, mais parce que le milieu actuel ne développe, ne saurait développer les facultés qu'il est nécessaire de posséder pour enfanter d'aussi remarquables productions, dont l'éclosion est due au cerveau plus encore qu'à la main.

Un autre collier étrusque, portant le numéro 210, nous montre encore trente-deux émeraudes alternant avec des boules d'or. Il faut admirer, sans réserve, dans cet objet, les huit boules placées vers le milieu. Le travail de cordelé et de granulé en est tellement délicat qu'on doit les ranger dans les choses les plus parfaites de la collection.

Il existait alors, comme il a toujours existé sans doute, des ordres

de fabrication inférieurs; mais, si négligé que fût parfois la main-



COLLIER ÉTRUSQUE EN ÉMERAUDES ET BOULES D'OR. — COLLIER EN AVELINES, TROUVÉ A TARENTE.

COLLIER AVEC PERLES EN GRENATS.

d'œuvre, une sorte de grand goût imprimait à tous les ouvrages, je parle des bonnes époques, un je ne sais quoi d'attrayant qu'on

retrouve et qui vous charme. Je citerai à l'appui de mon dire le collier fort négligemment fabriqué, numéro 495 de la collection de Luynes, composé de pendants en avelines alternativement lisses et décorées, dont le centre est fait d'un mufle de lion. Il a été trouvé à Tarente. Le mufle de lion est mauvais, les avelines ne sont que des estampés grossièrement soudés sur un fond plat. L'ensemble pourtant en est séduisant et le petit cordon double qui forme le tour de cou n'y contribue pas peu.

Nous retrouvons encore dans la même collection l'effet décoratif si heureux, obtenu par le mélange du grenat et de l'or. C'est dans un objet charmant, numéro 497, formé de treize perles grenats, maintenues par des fleurons d'or, alternant avec quatorze perles d'or et terminé à chaque extrémité par une tête de jeune taureau en or qui forme fermoir. Les têtes ont un bon caractère de nature, elles sont bien étudiées et rendues largement; la fabrication du collier est fine et bonne et nous permet d'admirer une fois de plus combien la note sombre du grenat, rehaussée par le point lumineux qui l'éclaire, est d'un excellent effet auprès de l'or. Il a été trouvé à Canossa.

Je ne dirai qu'un mot d'un autre collier du même genre, le numéro 496, formé d'une chaîne d'or ronde tressée, terminé également par deux têtes qui, cette fois, sont en grenat. A ces têtes sont rattachées des espèces de cornes d'antilope, par des fils d'or si désobligeamment placés qu'on est en droit de croire que les grenats sont brisés et maintenus par ce procédé. Un pendant de forme ronde, dentelé à l'extérieur, enrichi de six grenats sertis à dents festonnées et dépourvu d'intérêt, est suspendu à cette chaîne. Le granulé en est bien fait, mais inutilement bien fait. C'est froid et sans accent, parce que l'artiste n'a rien su mettre de simple et d'uni en opposition avec son travail compliqué. Cette pièce provient de Nola.

La chaîne tresse en fil d'or s'employait assez fréquemment pour suspendre des motifs variés. J'ai vu, entre autres, un collier de cette sorte, dans la collection Poldi-Pezzoli à Milan. La chaîne en est ornée de cinq sujets suspendus par devant, à l'aide de bélières et distancés l'un de l'autre de 3 à 4 centimètres. Au centre il y a une tête de bélier, à gauche une tête de tigre semblable à celle qui est attachée au collier, numéro 212, du musée du Louvre, à droite une tête de génisse, et pour terminer, d'un côté, un gland à calotte filigranée, et de l'autre une amphore décorée d'un granulé très fin. A chaque extré-

mité de la tresse, une boîte se terminant en un fil d'or, qui forme cr chet, sert de fermeture. Ce bijou a été trouvé en Sicile. Il est charma de tous points.

La belle collection léguée par le duc de Luynes renferme enco un pendant de collier, numéro 501, fait d'une tête de femme diad mée et portant un collier et des pendants d'oreilles en or, qui provie de l'Étrurie. Cette belle pièce est obtenue au repoussé, le caractère est un peu archaïque. Malheureusement les ch veux, couverts par l'ouvrier d'un travail rayé ini telligent, ôtent à ce morceau la largeur et l'élévatic qu'on a coutume de rencontrer dans les œuvres cette sorte. Le dessin du collier est simulé par d cordelettes, les boucles d'oreilles sont accrochées pendent librement. Une fleur placée au sommet l'objet sert à dissimuler la bélière qu'elle recouvr Le fond sur lequel a été soudée la tête repouss n'est pas ébarbé.


PENDANT DE COLLIER ÉTRUSQUE.

J'ai déjà cité quelques pièces, dont les assen blages n'étaient pas ébarbés, et ce n'étaient pas to jours les plus mauvaises. Faut-il considérer cette singularité comn une négligence ou comme une omission volontaire ? Je pencherais ve cette dernière supposition. L'or employé pour le travail du repous était mince et mou, et peut-être la crainte d'ôter à la pièce de sa rés tance sur les bords, ou bien d'en altérer la forme en la réparant trop près, a-t-elle arrêté l'ouvrier. On peut croire que les limes et scies étaient alors trop grossièrement taillées pour permettre d'er prendre ce travail délicat, car il est certain que, pendant longte les ouvriers ont taillé leurs limes eux-mêmes, et bien entendu main. On ne peut, d'après nos limes perfectionnées, se faire un de la grossièreté de celles qu'on employait alors.

Les dames romaines étaient folles de ces bijoux d'or et s'e vraient le corps lorsqu'elles se paraient pour sortir. Pline ajou lorsqu'elles restaient dans leur chambre, elles portaient enc perles passées à un fil d'or pour pouvoir, ajoute-t-il, y pense pendant leur sommeil. Ces colliers de perles s'appelaient *linea* quand ils étaient composés d'un seul rang, et *dilinum* ou quand ils en avaient deux ou trois.

J'ai parlé plus haut, à propos des bélières, d'une bulla

numéro 193 au musée du Louvre, qui est suspendue à un délicat petit collier formé d'un nœud d'or alternant avec une perlette de verre. Il en existe une autre au même musée, cataloguée sous le numéro 215, que je crois être très antique. Elle porte la marque des anciens Étrusques, d'abord dans la croix des Cabires qui y est dessinée sur la partie inférieure en granulations très fines, ensuite dans le chevron granulé qui en décore la partie haute. La forme est très originale. L'effet en est rendu plus saisissant encore par le travail cannelé qui en décore la panse et qui forme une heureuse opposition de tons avec les parties unies décorées de granulations.


BULLA ÉTRUSQUE.

Ces bullas semblent avoir été portées dans tous les temps en Italie. On en pourra voir au Cabinet des Antiques qui appartiennent à une époque moins reculée, une, entre autres, portant le numéro 2808, dont le sujet, exécuté au repoussé dans un cercle de filigrane, représente Vénus à demi nue assise sur un lion en course. Sur la croupe du lion, un petit génie agite des crotales et, sous le lion, Silène est agenouillé les mains au dos. Six imitations de grenats et d'émeraudes en pâte de verre et six rosaces en filigrane encadrent cette composition. Elle a été trouvée en Syrie.

On voit au musée du Louvre la statue en terre cuite d'une femme étrusque au cou de laquelle trois bullas sont suspendues, et dans la salle du bronze la statue d'enfant dont j'ai déjà parlé. Cette coutume a, du reste, subi quelques modifications successives. Il est certain que les Romains la tenaient des Étrusques. Pendant un temps, les enfants des sénateurs et des chevaliers avaient seuls, à Rome, le privilège de la bulla d'or.

La bulla n'est, à vrai dire, qu'une variante de l'amulette ou plutôt une variante dans la manière de la porter. Faite, la plupart du temps, de deux coquilles rondes ou lenticulaires assemblées, elle servait à renfermer des substances qui n'eussent pu être facilement portées en parure. On y mettait toutes sortes de produits minéraux, végétaux et même animaux. Les oreilles d'un rat enveloppées dans une étoffe de couleur rose, le foie d'un rat, étaient d'un grand secours contre les maléfices. La tête desséchée d'une chauve-souris donnait le sommeil. Les excréments des moineaux et des corbeaux, attachés au cou, guéris-

saient les maux de dents. L'œuf de serpent avait le privilège de faire gagner les procès. On raconte à ce sujet que l'empereur Claude se plut à démontrer d'une façon cruelle l'inanité de ce talisman en faisant mettre à mort un chevalier romain toujours en procès qui en portait un sur lui. Je ne pousserai point cet examen plus loin, mais je renverrai le lecteur curieux au bel ouvrage de MM. Daremberg et Saglio[1].

On voit actuellement au musée du Louvre une bulla, numéro 254, renfermant une feuille d'argent sur laquelle sont gravées des conjurations contre les démons et les maléfices. Le British Museum possède des bullas en verre, en cuir, en métal, qui sont d'une grosseur énorme et rondes comme des balles à jouer.

Nous avons vu que ces bullas n'excluaient pas le port d'autres amulettes, dont l'usage avait été importé d'Orient dans les premiers temps de l'empire romain. On portait ces dernières de toutes les façons, attachées au bracelet, en boucles d'oreilles, serties dans les bagues, en épingles de cheveux, en ceintures, en écharpe autour du corps; on en cousait même sur les vêtements. Je citerai quelques-unes des vertus qu'on leur attribuait.

L'agate était un préservatif contre les piqûres d'araignée et de scorpion, elle détournait également les tempêtes et le tonnerre. Mais n'étaient efficaces que celles qui refroidissaient l'eau bouillante, encore fallait-il les attacher avec un crin de lion. Le diamant chassait la mélancolie et calmait les affections de l'âme. — Je penche à croire qu'il a, de nos jours, conservé les mêmes propriétés. — L'améthyste empêchait l'ivresse, et si l'on gravait sur ces pierres le nom du soleil ou de la lune et qu'on les portât comme amulettes, elles prévenaient les empoisonnements et procuraient un accès favorable auprès des princes. Enfin, elles détournaient la grêle et les sauterelles.

Je crois que ce petit nombre de citations, empruntées à l'ouvrage que je viens d'indiquer, suffiront à donner une idée de ce qu'étaient les amulettes. Nous voyons se manifester presqu'à toutes les époques cette infirmité particulière de l'esprit qui consiste à croire aux amulettes et aux fétiches, comme on voudra les appeler. Contractée dès les temps les plus reculés, elle s'est propagée chez tous les peuples, elle a traversé victorieusement tous les âges et règne encore quelque peu, faut-il l'avouer, au milieu de notre fière civilisation. Cette dernière

1. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* par Daremberg et Saglio.

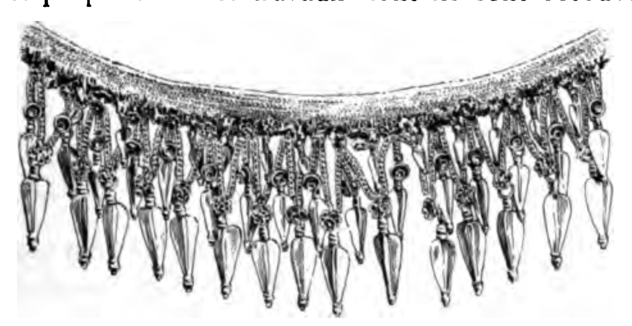
considération doit nous rendre indulgents à l'égard de nos bons ancêtres.

Il a été trouvé à Kertch de beaux colliers qui sont considérés



COLLIER GREC, TROUVÉ A KERTCH.

comme étant du style grec le plus pur. Il est certain que la conception, le dessin et l'exécution en sont de tous points irréprochables. La finesse et les proportions des travaux dont ils sont recouverts m'ont

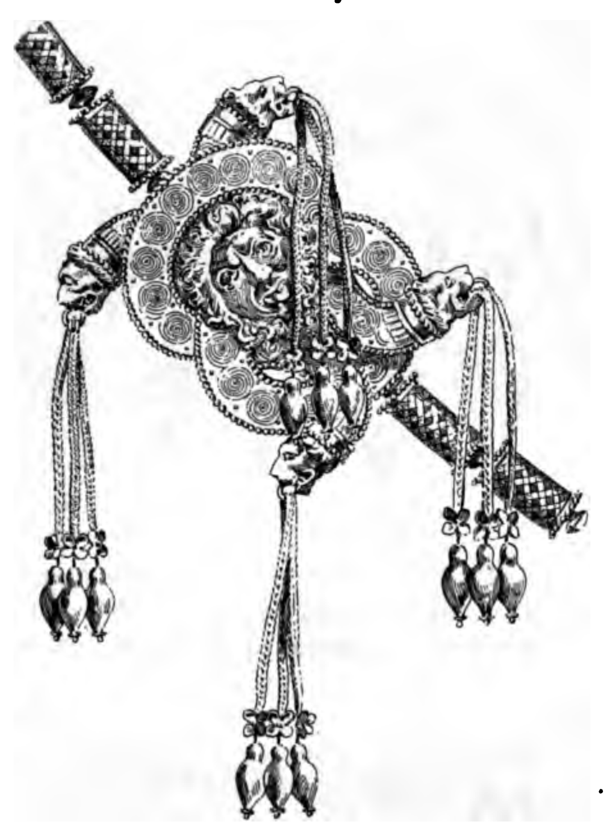


COLLIER GREC, TROUVÉ A KERTCH.

rappelé ces deux ou trois délicieux débris phéniciens dont j'ai parlé au commencement de cette étude. Ils me paraissent être de la même famille. L'un d'eux, dont le dessin seul peut donner une idée exacte, est formé d'une série d'amphores attachées à de doubles chaînes, dans

les interstices desquelles sont suspendues des amphores plus petites. Toutes ces pièces sont surmontées de myosotis qui en dissimulent les emmaillements. Les cinquante-quatre fleurs de myosotis sont séparées par des avant-corps de griffons. Les chaînettes prennent leurs points de départ d'une large tresse plate qui faisait le tour du cou.

Un autre est formé de dix-huit cylindres enfilés formant cordon



UNE DES DEUX PLAQUES D'UN COLLIER TROUVÉ A KERTCH.

Ce cordon est interrompu en deux endroits par de gros nœuds herculiens faits de ganses plates, dont les extrémités se terminent en têtes de lions qui de leurs gueules laissent échapper un gland de chaînettes terminées par de petites amphores surmontées de myosotis. Au centre de chacun des nœuds est un masque de méduse en repoussé. A la partie de la chaîne qui relie les deux nœuds sont attachées cinq pendeloques offrant la figure accroupie du dieu Pan jouant de la syrinx, un lion, un lièvre, un pigeon et enfin un objet qui ressemble à un peigne

double placé au centre. On retrouve, attaché après une autre petite chaînette souple, le même peigne, en compagnie d'une fleur, d'un pigeon, d'un dauphin et d'une cosse de pois. Les fleurs de myosotis qui, dans ce mignon collier, servent de points de départ aux chaînettes tressées en fil d'or, sont émaillées en bleu [1]. Or il importe de remarquer, à propos de cet émail bleu, que ces colliers ont été découverts dans une sépulture datant de plus de 400 ans avant notre ère, et, comme ils sont d'origine grecque, il semble à peu près démontré que les Grecs, aussi bien que les Romains et les Égyptiens, connaissaient, à cette date, l'art d'émailler l'or au feu. Ils sont conservés au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Plusieurs médaillons ont été découverts dans la sépulture de la reine du Koul-Oba, un, entre autres, qui est énorme. Il n'a pas moins de douze centimètres de longueur avec ses pendants, et dans cette pièce encore on constate la présence d'émail bleu. Mais les plus remarquables sont les quatre plus petits que viennent décorer deux petits génies ailés, posés de chaque côté. Le travail en est d'une exquise beauté et l'effet en est charmant.

On a également trouvé à Kertch des colliers faits de tresses plates à six rangs, les uns en fils d'or, les autres en fils d'argent. Mais on sait déjà que les chaînes tressées remontent aux époques les plus reculées. Les fermoirs de ces colliers sont ornés de filigrane d'une grande délicatesse et d'une merveilleuse perfection. On a aussi des chaînettes formées de petits cylindres percés et traversés par des fils d'or qui servent à les emmailler. Ces petits cylindres sont alternativement en or et en cornaline ou en calcédoine, et les chaînettes ont pour fermoirs des têtes de lions ornées de cornes qui y sont reliées par un astragale.

Au même musée il existe deux torques en or massif, dont l'un a appartenu au roi du Koul-Oba. Je laisse la parole à l'auteur de l'ouvrage que j'ai déjà cité : « Ce collier ou anneau de cou (torques) est formé de six gros fils d'or au titre de vingt et un carats, tordus en câble. Il est terminé à chaque bout par une longue virole ou gorge enrichie d'oves et de palmettes du meilleur style, en fils d'or appliqués par la soudure avec une grande délicatesse, et émaillés en bleu foncé et bleu turquoise. Deux figures de cavaliers en or mat sont engagées dans cette gorge et forment un motif d'ornementation très original et

1. *Antiquités du Bosphore cimmérien,* par Gilles.

d'une grande importance archéologique en ce qu'elles offrent évidemment la figure et le costume des Scythes, que l'exécution parfaite des détails nous permet d'étudier comme des miniatures. Visage caucasien, barbe et cheveux longs, tuniques courtes et serrées à la taille, manches longues, pantalons larges. On distingue la manière dont les cheveux sont retenus par une lanière pour ne point flotter, ainsi que les portent les paysans russes. Ce sont là les monuments les plus authentiques de la physionomie de ce peuple fameux au milieu duquel les colons d'Ionie étaient venus s'établir. »

Le soin avec lequel cet objet a été étudié ne peut laisser subsister aucun doute. Non seulement il est émaillé, mais il l'est de deux bleus différents, l'un clair, l'autre foncé. Nous verrons la même indication se reproduire lorsque nous examinerons les bracelets.

Le second torque est le collier de la reine du Koul-Oba. Il est fait d'un lingot terminé par deux lions couchés.

Le torque, cet ornement gaulois, était donc également porté dès le IVe siècle avant notre ère, par les habitants du Bosphore cimmérien. On en attribue l'introduction dans ces contrées aux Galates ou Gallo-Grecs, mélange de Gaulois et de Grecs qui envahirent l'Asie 278 ans avant Jésus-Christ.

Il se produit ici, comme on le voit, une confusion de dates. Des torques en or trouvés dans une sépulture qui date de 400 ans avant notre ère n'ont pu être introduits en Crimée par les Galates 278 ans avant Jésus-Christ. Si l'on considère que ces torques étaient ornés d'émaux fondus sur le métal, la confusion augmente encore, et il faut bien admettre de deux choses l'une, ou que les sépultures sont d'une date postérieure à celle qui leur est attribuée, ou que le collier

TORQUE EN OR MASSIF DU ROI DE KOUL-OBA.

rigide désigné par le nom de torque n'a pas été connu seulement des Gaulois.

On est en effet presque en droit de supposer que l'usage en était très anciennement répandu chez d'autres peuples. Isaïe le mentionne dans l'énumération qu'il fait des parures dont sont couvertes les filles de Sion. Il y a dans le texte latin *torques* et *monilia*. Les deux mots ont la même signification d'attribution; ils se traduisent l'un et l'autre par le mot français *collier;* mais il semble que si l'auteur avait donné le même sens exact aux deux expressions, l'une des deux serait de trop. D'autre part, Virgile emploie l'expression *monile baccatum* pour *collier de perles,* genre de collier dont le caractère essentiel est la souplesse, tandis que le mot *torque* dérive du mot latin *torquere,* qui veut dire tordre. Il évoque, par son sens étymologique, l'idée de résistance et ne correspond en rien à celle d'un collier souple, qu'il n'est pas besoin de tordre pour mettre autour du cou.

Le mot *torques* aurait donc été employé pour désigner le collier rigide fait d'une barre de métal tordue, et le mot *monilia* pour exprimer l'idée du collier souple fait de mailles comme une chaîne, que d'ailleurs ce collier soit juste au cou ou qu'il soit long et destiné à être porté en sautoir, comme les deux pièces qui ont été trouvées dans le tombeau de la reine égyptienne Aah-Hotep et que j'ai décrites plus haut. Cette considération nous amènerait à conclure que les filles de Sion portaient à la fois et des colliers rigides et des colliers souples, *torques* et *monilia*.

On sait que les Gaulois portaient des torques en bronze. C'était une sorte de lingot quelquefois laissé uni, le plus souvent forgé avec



TORQUE GAULOIS EN ARGENT, RÉDUIT AUX 2/3.

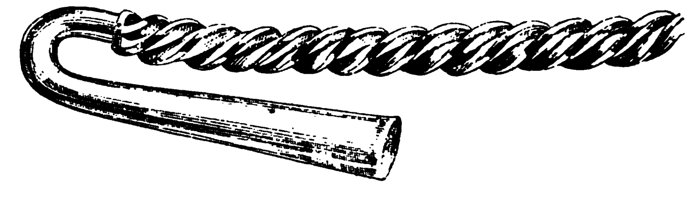
cannelures profondes et tordu sur lui-même, qu'on cintrait de façon à lui faire épouser la forme du cou. Ce genre d'ornement avait une élasticité relative, et les deux extrémités, n'étant pas soudées ensemble, permettaient de l'ouvrir plus ou moins. Ces extrémités se terminaient la plupart du temps en forme de tampons; cependant on en peut voir un

au Cabinet des Antiques qui est fait de cinq ou six gros fils tordus en corde, et qui se termine par une sorte de boucle ou d'anneau. Cette pièce est en argent et elle est énorme. On en peut voir aussi une autre en bronze, dont les extrémités recourbées sont ornées d'un gros motif qui rappelle la pomme de pin, et dont il existe dans les musées de nombreux exemplaires. J'en ai vu un au musée Kircher, à Rome, qui, également recourbé, s'épanouit en manière de tulipe; il a été trouvé dans la province d'Ascoli Piceno. Le musée de Saint-Germain en possède plusieurs, soit en nature, soit en surmoulage, qui sont très intéressants.

A quelques exceptions près, les torques se faisaient en bronze. On y suspendait généralement de grosses perles en ambre et en pâtes de verre, à l'aide d'anneaux assez grossiers, et quelquefois un groupe de perles enfilées dans un seul anneau. On y suspendait également de grands anneaux de verre qui ont été quelquefois confondus avec les bracelets. M. F. Moreau possède un torque qu'il a trouvé garni de quatre grands anneaux de verres colorés qu'il y a laissés. Bien que les torques restassent généralement ouverts, on en a cependant trouvé dont les extrémités se rejoignent et peuvent se fermer à l'aide d'un petit bouton s'agrafant dans un trou.

Le torque n'était pas, ainsi qu'on l'a cru longtemps, réservé aux guerriers; il en a été trouvé fréquemment et à maintes reprises au cou de femmes et d'enfants.

Le musée de Cluny conserve, sous le numéro 4965, un torque superbe en or, terminé à chaque extrémité par un crochet de forme



TORQUE EN OR A DOUBLE TOUR.

singulière. Il a été trouvé dans le département d'Ille-et-Vilaine. Il pèse 389 grammes et a été façonné au marteau, tout d'une pièce sans soudures. Il est plus grand que les torques en bronze, il a pu servir de ceinture, car il développe $1^{m},40$. Le même existe au Cabinet des Antiques sous le numéro 2787; celui-ci a été trouvé à Saint-Leu, près de Creil. Ces deux objets, au moment de la découverte, étaient, l'un



TORQUE A TORSIONS CONTRARIÉES (TIRÉ DES ANTIQUITÉS SUÉDOISES).

COLLIER GAULOIS EN PERLES DE PATES DE VERRE ET D'AMBRE.

comme l'autre, roulés sur deux tours. Cette disposition a été laissée à celui de Cluny. Il est à peu près impossible de savoir s'ils se portaient ainsi autour du cou, ou si on en utilisait tout le développement pour le mettre autour des reins. Cette dernière supposition semble peu vraisemblable, car les deux crochets qui servent à les fermer les maintiennent à une dimension déterminée, et généralement une ceinture ne peut être portée qu'à la condition de pouvoir être allongée ou raccourcie selon le besoin.

On remarquera combien sont profondes les cannelures de ces torques, quelle énergique beauté leur donnent les ombres et les reflets qu'elles produisent, et on admirera quel talent avaient alors les ouvriers qui, à l'aide seulement du marteau, savaient préparer aussi correctement et aussi purement les arêtes d'un lingot qui, avant d'être tordu en spirale, n'avait certainement pas moins de $1^{m},80$ à 2 mètres.

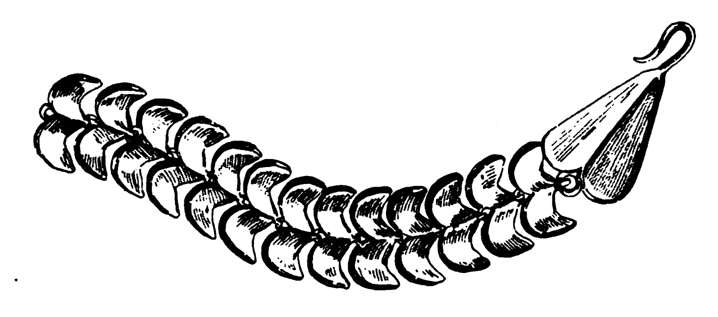
Mais ces torques n'étaient pas de ceux que portaient généralement les Gaulois. Ils étaient réservés pour les hauts personnages et, tout en étant faits de matière précieuse, n'avaient certes pas une plus grande signification que le torque ordinaire en bronze.

On se rappelle que le guerrier romain Manlius fut surnommé Torquatus, pour avoir vaincu un guerrier gaulois en combat singulier et s'être emparé du collier qu'il portait. Peut-être est-ce de cette époque que date l'usage d'accorder aux soldats romains des torques parmi les récompenses militaires. Rien n'est plus fréquent que de lire dans les inscriptions : *Donatus, Torquibus, Armilis, Phaleris.* Ces trois mots sont presque toujours réunis et le torque est toujours nommé le premier. Ce collier militaire était formé de fils roulés en spirales; il exemptait des corvées celui qui l'avait obtenu, et souvent lui valait double paye et double ration. Dans les cas exceptionnels, il pouvait être d'or.

On vient de voir qu'il a été trouvé à Kertch des torques en or dans les sépultures du roi et de la reine de Koul-Oba. M. Oscar Montélius, dans son livre des *Antiquités suédoises,* nous montre, sous le numéro 227, un torque en bronze à torsions contrariées. Il a été trouvé à Langbro, Sôdermanland. C'est un type assez répandu dans les régions norvégiennes et germaines. Le Musée de Mayence en conserve plusieurs découlant du même principe, mais de torsions variées.

On a trouvé dans les sépultures gauloises et aussi dans les tombes

mérovingiennes de grandes quantités de colliers en grains de pâtes de verre faits de couleurs mélangées et travaillées avec un art, c'est ici de l'art du verrier que je parle, vraiment extraordinaire, tant à cause de la multiplicité des couleurs des pâtes employées que des dessins qui ont été obtenus. Le Musée des antiquités nationales, à Saint-Germain, en possède une nombreuse collection. Très fréquemment elles sont



COLLIER D'OR GALLO-ROMAIN.

mêlées à des perles d'ambre. Quelques colliers paraissent même avoir été composés rien que de perles d'ambre et parfois fort grosses. Il faut citer, à ce propos, Prœneste comme un lieu où les bijoux d'ambre ont été recueillis en très grande abondance. Mais, en retrouvant dans toutes les collections et chez tous les peuples ces perles en pâtes de verre, on serait tenté de dire que si l'humanité a traversé l'âge de la pierre, l'âge du bronze, etc., elle a dû passer aussi partout par l'âge de la pâte de verre.

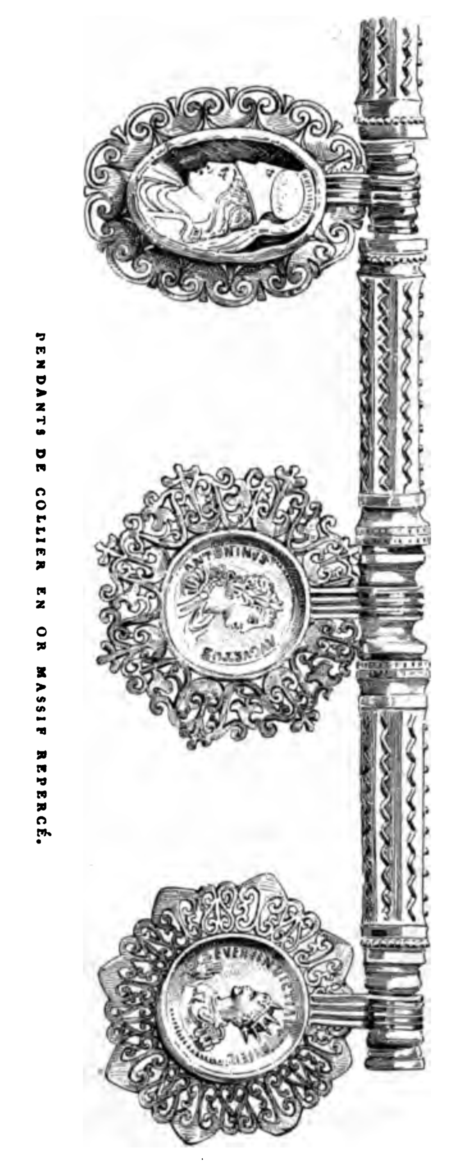
Le musée de Saint-Pierre, à Lyon, conserve une paire de colliers; peut-être sont-ce des bracelets à double tour, composés chacun de



COLLIER DE MOUCHES EN OR.

quarante-neuf mailles estampées qui ressemblent à une envolée d'oiseaux. Ils ont été trouvés près d'Autun et semblent appartenir à la période gallo-romaine, ainsi que le collier de mouches en or qui est à Saint-Germain. Ce dernier fait songer involontairement aux mouches ou abeilles qu'on retrouve plus tard si grossièrement exécutées par les Mérovingiens.

Le Cabinet des Antiques conserve une chaîne qui a dû servir de collier, mais elle est faite exactement comme la chaîne de gilet moderne connue sous le nom de chaîne américaine, c'est-à-dire munie au centre d'un bout semblable à celui qui sert à attacher cette dernière dans la boutonnière. Peut-être ce bout de chaîne servait-il à suspendre un médaillon ou une bulle. Cette chaîne est formée de 8 emmaillés les uns dans les autres.



PENDANTS DE COLLIER EN OR MASSIF REPERCÉ.

On y peut voir également, sous le numéro 2798, une autre chaîne de collier formée de huit nœuds d'or massif, qui rappellent l'enlacement du nœud herculien, alternant avec sept cylindres facetés d'émeraudes d'Égypte. Cette pièce a été trouvée à Naix, département de la Meuse, avec une autre portant le numéro 2558, qui offre le plus grand intérêt.

C'est un collier formé de cinq tubes ou plutôt de cinq colonnettes heptagones, qui alternent avec six bélières auxquelles sont suspendus deux camées et quatre pièces de monnaie d'or romaine. Le collier n'a rien de bien curieux en lui-même, mais les montures des objets qui y sont attachés sont absolument remarquables, non seulement à cause de leur fabrication, mais aussi par la singularité de leur type. La conception, le dessin et l'exécution valent qu'on s'y arrête et qu'on les étudie attentivement. Elles sont faites de ce repercé gras dont j'ai parlé dans l'étude concernant les bagues, et particulièrement à propos de celle numéro 2928, dans lequel les à-jour ou vides laissés

entre les ornements jouent un aussi grand rôle que les ornements mêmes. On ne saurait trop contempler ce travail, qui n'a d'équivalent nulle part et à aucune époque. Il date du milieu de l'Empire. Les monnaies à l'effigie de Trajan, d'Adrien, de Septime Sévère et de Caracalla qui y sont encastrées, et dont plusieurs, paraît-il, ont, au point de vue de la numismatique, une importance considérable, en raison de leur rareté, ne peuvent laisser subsister aucun doute à cet égard.



PENDANT REPERCÉ, EN OR MASSIF.

Il est bon cependant de considérer surtout la dernière, pour arrêter la date de la fabrication de ce collier, c'est-à-dire celle de Caracalla, mort en 217 de notre ère. En rapprochant cette date de celle d'une des bagues dont je viens de parler, qui contient un quinaire de Maximin, tué en 238 par ses propres soldats, on acquiert une certitude absolument fondée.

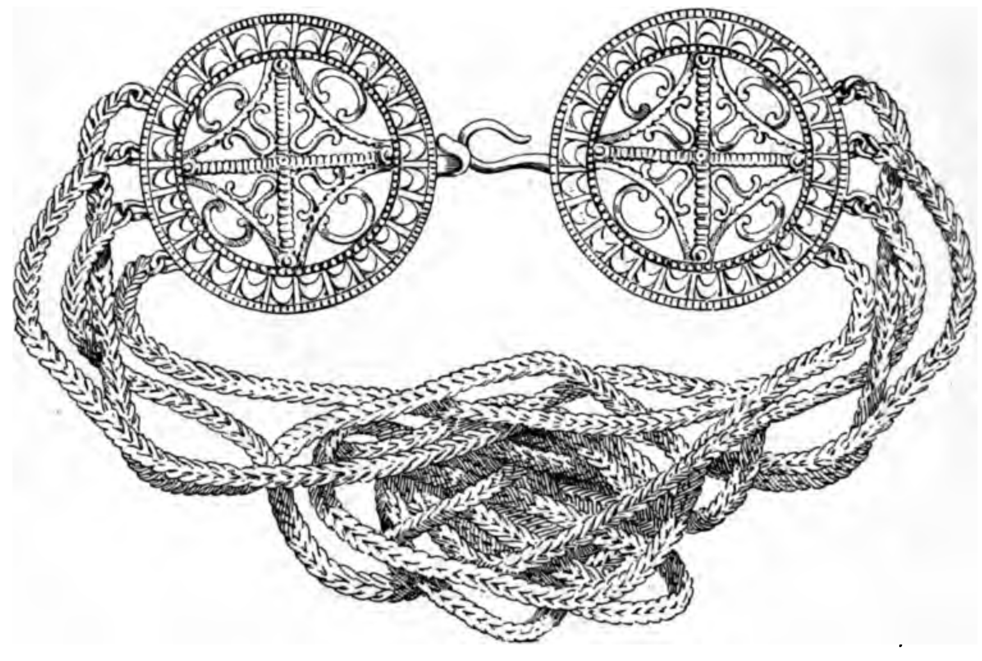
Ces belles pièces sont accompagnées de plusieurs autres de la même époque. J'en donne un dessin qui m'a semblé des plus beaux. On remarquera, en outre de la beauté et de la belle invention, que ces bijoux sont massifs, taillés en plein dans le métal.

La profusion avec laquelle l'or y est employé, la somptuosité non moins étonnante des torques dont il a été question plus haut, font supposer qu'il y eut une époque à laquelle l'or se montra très abondamment dans les Gaules. Ce fait est confirmé par le rapport de Polybe, qui constate que la richesse des Gaulois consistait uniquement en or et en troupeaux.

A l'époque mérovingienne, une profonde transformation dans les mœurs nous fait perdre le collier de vue. Il ne réapparaît que sous les successeurs de Clovis, alors que, affranchis de toute sujétion à l'Empire, on les vit, eux et leurs femmes, copier la tenue des souverains de Constantinople. Encore n'en trouvons-nous trace que dans les représentations qui en sont faites sur les mosaïques où figurent des colliers de pierreries et de perles. Ceux des princesses sont faits de plusieurs rangs; ils s'étalent sur une espèce de poitrinal en or.

On ne regardera sans doute pas sans intérêt le dessin d'un bijou qui est donné comme un collier et attribué à la période gallo-ro-

maine[1], mais dans lequel il me semble qu'il faut plutôt voir une agrafe de manteau de l'époque carolingienne. La notice qui accompagne le dessin donne la mesure de ces chaînes, qui est de deux pieds de France, c'est-à-dire à peu près 66 centimètres.



AGRAFE DE MANTEAU.

Un document excessivement curieux nous démontre qu'au VIIIe siècle, les hommes portèrent, non pas à proprement parler, des colliers, mais des chaînes destinées à attacher des talismans ou reliquaires qu'ils gardaient sous leurs vêtements. C'est le talisman de Charlemagne dont le dessin est conservé au Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque nationale. Ce talisman est un reliquaire rond en or, dont le milieu est fait de deux saphirs grossièrement cabochonnés et chevés de façon à pouvoir former une sorte de boîte dans laquelle est renfermé un morceau de bois de la vraie croix. Le jonc tourné qui entoure les saphirs, en formant un gros bourrelet, est orné de pierres précieuses. Il est creux et contient également diverses reliques rapportées de la Terre sainte.

1. *France, Mœurs et Costumes*, t. Ier (Cabinet des Estampes).

A la fin du VIII[e] siècle, il n'y avait dans le monde que deux grands souverains, Charlemagne et Haroun-al-Raschid. Ces deux souverains s'envoyèrent mutuellement des ambassadeurs, et le calife, pour se rendre agréable au grand promoteur du christianisme, envoya à Char-



RELIQUAIRE DE CHARLEMAGNE.

lemagne les clefs du Saint-Sépulcre et l'étendard de Jérusalem. En même temps, c'est-à-dire en 797, Haroun-al-Raschid engagea le patriarche de Jérusalem à envoyer un moine du Mont-Olivet, avec diverses reliques de la Terre sainte, parmi lesquelles se trouvaient un morceau de la croix et une épine de la couronne de J.-C. Ce sont ces

objets qui furent enfermés dans une sorte de bulle que le grand empereur porta au cou dix-sept ans, depuis 797 jusqu'à 814, qui fut l'année de sa mort; elle fut trouvée à son cou lorsque son corps fut exhumé de son sépulcre, en 1169. En 1804, c'est-à-dire mille ans après sa mort, le clergé d'Aix-la-Chapelle fit cadeau de cette relique à



RELIQUAIRE DU CABINET DES ANTIQUES.

l'empereur Napoléon [1]. Il a été depuis la propriété de l'empereur Napoléon III.

Le bourrelet qui forme le tour de cette pièce curieuse est orné de filigranes assez grossièrement traités, formant des méandres autour des pierres, qui sont de formes ovale et carrée, celles-ci étant simplement percées de part en part et retenues par une goupille. L'épaisseur en est garnie de quinze pierres de même nature, retenues dans des chatons droits. Le saphir qui forme le centre est faiblement coloré et transparent; il laisse entrevoir le bois de la croix et le fil qui le

1. Extrait d'une pièce datée d'Aix-la-Chapelle le 23 thermidor an XII, et signée † Marc-Antoine, évêque d'Aix-la-Chapelle (*France, Mœurs et Costumes*, t. II; Cabinet des Estampes).

tient. Il est serti par vingt-six griffes carrées, ornée chacune d'un grain d'or.

A défaut de renseignements sur la fabrication des bijoux proprement dits, on peut se faire une idée de ce qu'elle devait être alors, d'après un grand reliquaire conservé au Cabinet des Antiques sous le numéro 190. C'est surtout la monture qui en est intéressante, car M. Chabouillet dit, dans le catalogue, que le camée central vient de Saint-Denis, où il faisait partie de la décoration d'un reliquaire en forme de buste, fait de 1583 à 1606. Il ajoute que la monture d'argent qui entoure directement le camée date sans doute de la même époque, mais que les griffes de cuivre qui l'encadrent et retiennent les pierreries sont probablement d'une époque beaucoup plus reculée. On remarquera que les trois saphirs et les trois rubis faux qui forment cet entourage, alternés avec des trèfles en perles, ne sont pas taillés. Ils sont sertis à quatre griffes et à fonds.

Il est difficile de préciser à quel moment la somptueuse mode des colliers byzantins, que les princesses avaient adoptée au VIe siècle, fut abandonnée. Il y a tout lieu de croire qu'elle dura à peu près autant que la dynastie carolingienne et qu'elle disparut tout à fait au Xe siècle, alors qu'épouvantés par les calamités et les terreurs qui marquèrent cette période, les peuples, croyant être à leur dernier jour, étaient tombés dans un découragement profond et se réfugiaient dans le silence et la prière.

C'est en effet à cette époque que nous voyons apparaître la guimpe qui couvre le haut de la poitrine, entoure le cou et va rejoindre la coiffure. Cet ajustement ne laissait aucune place au collier. Il resta dans les mœurs jusqu'à la fin du XIIIe siècle, ainsi que l'indiquent d'anciens portraits de Clémence de Hongrie, femme de Philippe le Bel, et de Marguerite d'Artois, femme de Louis de France. Sur le tombeau de Villers, qui était à l'abbaye de Saint-Val, sa femme, Jeanne de Lisle, morte en 1276, est figurée avec une énorme guimpe lui montant jusqu'au-dessus du menton, ce qui éloigne toute idée de parure. Peut-être le reliquaire y trouvait-il un abri, reliquaire fait la plupart du temps de deux cristaux de roche ou de deux pierres de couleur pâle, chevées et réunies à l'aide de drageoirs et de charnières pour former boîte. M. le baron Pichon en possède un qui est fait de deux grandes améthystes ayant la forme d'une grosse fève et qui est couvert à l'intérieur de petits émaux très détaillés qui représentent

la Crucifixion ainsi que plusieurs scènes de la vie de Jésus et de sa Passion.

Cependant s'il faut s'en rapporter à un manuscrit peint vers 1460, sous Charles VII, on se serait mis à porter des colliers avec pendants, dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, car Marguerite de Provence y est représentée avec ce bijou. Mais l'artiste a pu faire un anachronisme auquel il était amené par les modes du temps où il vivait. Quoi qu'il en soit, si le collier ne fit pas dès lors son apparition dans la toilette des dames, il la fit, à coup sûr, sur la poitrine des hommes. On peut s'en convaincre par d'anciens dessins représentant saint Louis et les chevaliers qui l'entouraient. Ils ont tous de larges chaînes, allant d'une épaule à l'autre; mais rien n'y est encore suspendu.

Au XIV[e] siècle, la guimpe paraît avoir été tout à fait abandonnée. Une miniature de l'histoire de Froissart représente Isabelle de France, reine d'Angleterre, faisant son entrée à Paris, où le roi Charles VI vient au-devant d'elle. Elle est à cheval et porte au cou un collier orné d'un pendant, peut-être un reliquaire. Une des dames de sa suite a un collier simple; toutes les autres ont le cou découvert. Dans une autre miniature du même ouvrage, Jean de Montfort IV, duc de Bourgogne, reçoit les hommages de ceux de Nantes. Sa femme, assez décolletée, a un collier et un pend-à-col.

Le portrait de Marie d'Espagne, fille de Ferdinand II, mariée en 1336 à Charles de France, comte d'Alençon, laisse voir entre les côtés du manteau, rejeté en arrière sur les deux épaules, une longue chaîne qui paraît l'attacher et qui retombe ensuite plus bas que la taille. Ce bijou semble plutôt être une agrafe de manteau qu'un collier. Mais la comtesse a le col nu, ainsi qu'Isabelle de Valois, femme de Pierre I[er], duc de Bourbon. Ces deux exemples sont tirés de l'Armorial d'Auvergne.

Jeanne de Bourbon, femme de Charles V, ainsi qu'Isabeau de Bourbon sont décolletées, mais n'ont aucun bijou, tandis que Jeanne de Dreux, femme du seigneur de Serrant, porte une longue chaîne de cou après laquelle est attaché un pendant.

Isabeau de Bavière, mariée en 1385, est représentée avec un riche collier à pendant, ainsi que les deux dames qui relèvent la traîne de son superbe manteau.

La mode de porter des colliers s'est généralisée chez les chevaliers. Dans une miniature tirée de l'histoire manuscrite de Froissart,

représentant la prise de Charles le Mauvais, roi de Navarre, à Rouen, en avril 1355, on voit au cou des seigneurs qui sont à table avec lui des chaînes de cinq à six rangs, après le dernier desquels pend un petit objet qui peut bien être un reliquaire.

On sait que l'inventaire du roi Jean le Bon mentionne deux reliquaires [1], l'un d'argent émaillé à Notre-Dame de Saint-Pierre, l'autre en or émaillé à la même dévotion.

Le chambellan du duc de Guyenne, Charles de Montaigu, seigneur de Marcoussis, est représenté porteur d'un collier double, après lequel rien n'est suspendu.

On donnait plusieurs noms aux chaînes qui se portaient au col. Le mot *carcan* a été fort longtemps employé. On peut croire qu'il désignait plus particulièrement celles qui le prenaient étroitement, surtout si l'on se rappelle que le premier carcan *garni de diamants,* qui fut porté par Agnès Sorel, la gênait beaucoup. Le nom de *chaînes* fut donné pendant longtemps, au moyen âge, aux colliers que portaient les chevaliers. Louis XI, assistant au siège du Quesnoy et ayant vu un capitaine, nommé Raoul de Lannoy, combattre avec beaucoup de vaillance, lui dit agréablement le soir, en lui jetant autour du cou un collier d'or de 500 écus : « Par la Pâque Dieu, mon ami, vous êtes trop furieux en un combat; il faut vous *enchaîner,* car je ne veux point vous perdre, désirant me servir encore de vous plusieurs fois. »

Il semble que le mot *collier* fut adopté lorsqu'on suspendit des ordres à ces chaînes qui n'avaient jusqu'alors servi que d'ornements aux chevaliers. On dit encore le *collier* de la Toison d'or. Il est vraisemblable que cette expression est celle d'origine. Ce n'est que plus tard que ce mot fut employé pour désigner une parure féminine.

On donnait le nom de *jaseran* aux chaînes faites de mailles larges et espacées, s'enchevêtrant les unes dans les autres, qui allaient d'une épaule à l'autre. On vient de voir qu'on en portait plusieurs rangs. Ce mot jaseran, dans l'ancien art militaire, emportait avec lui l'idée d'une chose faite de mailles. La cotte de mailles s'appelait jaseran. Par extension, il servit ensuite à désigner les chaînes faites également de mailles. Le terme resta au vocabulaire, mais le mot aussi bien que la chose furent quelque peu modifiés par l'usage. On fit la chaîne en

1. *Testament du roi Jean le Bon et inventaire de ses joyaux,* publié par Germain Bapst, 1884.

petits anneaux d'or imperceptibles et on la baptisa *jaseron*. On sait que le jaseron fut plus tard et pendant longtemps la parure indispensable de toutes les campagnardes aisées.

« Les patenôtres, anneaux, jaserans, carcans, étaient de fines pierreries, escarboucles, rubis balais, diamants, saphirs, émeraudes, turquoises, grenats, agates, bérils, perles et unions d'excellence. » C'est Rabelais qui décrit ainsi les richesses de la toilette des dames de l'abbaye de Thélème. On y voit les deux expressions jaseran et carcan, le mot collier n'y apparaît pas.

Les modes pour porter ces jaserans étaient d'une variété infinie. Chaque grande dame les accommodait à sa guise et cherchait des combinaisons nouvelles.

La femme du grand veneur de Charles VI, Suzanne de Coesmes, porte sur son corsage coupé en carré et surmonté d'une guimpe, dont le froncé ou la collerette ne dépasse pas la naissance du cou, deux gros jaserans, dont l'un pend sur la guimpe et l'autre sur le surcot à la hauteur des seins. Elle n'a pas d'autre bijou.

Dans une gravure exécutée d'après une miniature tirée du manuscrit original de P. Le Baud, représentant P. Le Baud, aumônier de Guy V de Laval, offrant sa première histoire de Bretagne à Jean de Châteaugiron, on voit une dame ornée d'une sorte de collier très large, composé de grandes mailles en forme d'S juxtaposées. Une autre porte trois jaserans fins qui passent sur une guimpe ouverte, ajustée et transparente, et dont le dernier rang retient un pendant. Une troisième a, plus bas que la naissance du cou, un gros jaseran, du centre duquel part une chaîne droite plus fine, terminée par un pend-à-col placé entre les deux seins. La comtesse de Montfort, Marguerite de Flandre, a le même ornement; mais le pendant va plus bas.

Sous Charles VII on voit, dans plusieurs dessins qui représentent des tournois, toutes les dames qui sont dans les tribunes, décolletées jusqu'aux seins. Elles portent toutes des chaînes au cou, quelques-unes ont des pend-à-col. Le collier de la reine, dont le dessin est d'assez bon goût, est composé d'or et de pierres précieuses.

Le portrait de Louise de Savoie, mère de François Ier, tiré d'un manuscrit, la représente sans aucun bijou. Seulement un grand jaseran, attaché autour de sa taille, pend en courbe de collier par devant et s'échappe au centre pour se perdre dans les plis de la robe. D'autres fois nous voyons réunis dans le même ajustement le carcan

d'or et de pierreries et des jaserans qui s'étagent et battent sur la poitrine, puis, comme ci-dessus, des chaînettes qui entourent la taille et d'où s'échappent des breloques. Nous retrouverons ce dernier bijou en étudiant les ceintures.

Dans une miniature du roman de Renaud de Montauban, 1470, une femme est représentée qui porte un large et riche collier, composé d'une chaîne à laquelle sont suspendues tout autour des plaques ou des médaillons serrés les uns contre les autres. La même disposition se retrouve dans un portrait de femme datant d'environ 1440 et exposé au Louvre sous le numéro 592. Tout autour est suspendue, répétée, l'hermine de Bourgogne. Ce motif est grossi sur le devant.

La chronique de Jacques Duclerc, composée à Arras et qui va de 1448 à 1467, dit que les nobles et les riches *portaient grosses chaînes au col.*

La grande cheminée qui décorait la salle des séances de la Châtellenie de Bruges, qui fut exécutée de 1529 à 1532, et dont le Musée des sculptures de la Renaissance, au Louvre, possède un surmoulage, nous montre le costume de deux princesses, la première du XVe, la seconde du XVIe siècle. Il y a tout lieu de croire que ces images sont sincères.

La première est Marguerite de Bourgogne, duchesse de Brabant, archiduchesse d'Autriche. Elle porte un large collier qui va d'une épaule à l'autre, puis, à son manteau, deux fortes agrafes en pierreries reliées entre elles par une chaîne qui semble être du même travail; puis encore une ceinture de jaserans dont la pointe par devant est terminée par une pièce en forme de cœur ou de cadenas, sans compter le bas du surcot et le bord de la jupe qui sont ornés de pierres précieuses cousues. C'est splendide.

La seconde est Jeanne d'Aragon, reine de Castille. Elle a le même collier, la même ceinture; mais le pendant en est de forme cruciale. Le bas du surcot est également riche et, de plus, orné d'une suite de médaillons disposés en manière de frange. La jupe est simple. Il y a à peu près soixante-dix ans d'intervalle entre les époques auxquelles vécurent ces deux princesses. On voit que les modes variaient alors moins que de nos jours.

On sait que Philippe le Bon étalait des rivières de diamants sur les collets de ses manteaux, dont le velours noir, son étoffe de prédilection, faisait davantage ressortir l'éclat. Mais ce goût ne paraissait

pas singulier, à une époque où les seigneurs se paraient de carcans et de jaserans aussi bien que les nobles dames.

La coutume que nous avons vu pratiquer par Charlemagne, de porter sur lui des reliques, s'est-elle continuée jusqu'aux XIVe et XVe siècles sans interruption ? C'est bien probable, mais il est difficile de le savoir; néanmoins nous le retrouvons à ces époques. Les soldats italiens portaient alors des amulettes. Celle dont j'ai pris le dessin est en argent doré. La plaque centrale du devant représente l'agneau pascal; la plaque du derrière, la Vierge tenant l'enfant Jésus. Ces deux sujets se détachent sur un fond niellé. La toison de l'agneau est simulée par une quantité de petits traits doubles faits au burin. Le cordelé qui orne le tour de cet objet est exécuté en fil taraudé. Le travail en est grossier. Quelquefois ces médaillons, qui étaient destinés à recevoir des reliques ou des conjurations contre le sort et les maléfices, étaient décorés de rosaces ou d'ornements; mais celui-ci en est bien l'expression typique générale.



AMULETTE DE SOLDAT ITALIEN.
Collection de M. Palotti, de Florence.

C'est en quelque sorte la continuation de la bulla étrusque et romaine, accompagnée de tout le cortège des vertus qu'on attribuait à celle-ci, ou tout au moins à l'amulette qui y était renfermée. Et qu'on n'aille pas croire que les Italiens seuls avaient conservé cette superstition, héritage de leurs ancêtres. Les exemples que cette coutume était pratiquée en d'autres pays, en un siècle plus avancé et en très haut lieu ne font pas défaut. Mignet, dans son histoire de Charles-Quint au couvent de Yuste, dit que les plus précieux de ses joyaux renfermaient des substances auxquelles la crédulité du temps attribuait des vertus curatives. « Il y avait des pierres incrustées dans de l'or, propres à arrêter le sang; deux bracelets et deux bagues en or et en os contre les hémorroïdes; une pierre bleue enchâssée dans des griffes d'or pour préserver de la goutte; neuf bagues d'Angleterre contre la crampe; une pierre philosophale que lui avait donnée un certain docteur Bertran; enfin, plusieurs pierres de bézoard venues d'Orient et destinées à combattre diverses indispositions. » Avec ces merveil-

leux spécifiques, ajoute l'auteur, il aurait dû être délivré de toutes ses maladies.

Les renseignements relatifs à la forme et à la nature des ornements qu'on mettait alors au cou, soit qu'ils figurassent sur les vêtements ou qu'ils fussent cachés dessous, peuvent être puisés surtout dans les inventaires, car bien peu de ces objets sont parvenus jusqu'à nous. Cependant le musée de Cluny conserve, sous le numéro 5006, un reliquaire, ouvrage français du XIVe siècle. Il est en argent doré et émaillé, orné au centre de trois saphirs offrant quelques rudiments de biseaux et de cristaux de roche laissés informes. Il était destiné à renfermer un fragment de la couronne d'épines. Le revers en est décoré d'émaux qui représentent le Christ à la colonne, adoré par un chevalier et sa dame. Des inscriptions latines, en lettres gothiques émaillées noir et très finement gravées, règnent sur la bordure et servent à définir les reliques contenues dans chacune des cases qui le composent.

Nous voyons dans le glossaire dressé par les soins de M. de Laborde qu'on suspendait aux colliers des emblèmes de toutes sortes. Voici un extrait de l'inventaire du duc de Bourgogne :

« 1389. — Un collier d'or à dix-neuf turterelles blanches esmaillées, et sur la plus grande, un rubis pesant sept onces six esterlins. Un autre collier d'or à cinq lys esmaillés de blanc.

« 1396. — A Hauroy de Mustre, orfèvre ; pour un collier d'or à petites cosses esmaillées.

« 1467. — Un collier d'or esmaillé de vert, de blanc et de rouge, à petites paillettes d'or *branlans,* et est pour servir à femme, en manière de poitrail, pesant un marc sept onces. »

Ces paillettes d'or *branlans* étaient des ornements en feuilles de métal excessivement minces que le moindre ébranlement faisait mouvoir et briller. On en retrouvera d'autres exemples dans la suite de ces études.

Quant aux pend-à-col, il en est mentionné huit faits en saphirs, dans l'inventaire de la reine Clémence. Dans le testament du roi Jean le Bon, nous en rencontrons un :

« Un petit vaisselet d'argent où il y a une bullette de Rhodes. Cette bullette est bien cousine ou nièce de la bulla antique. Ce qui est appelé ici *un petit vaisselet* d'argent est sans doute le même objet qui se trouve désigné dans d'autres documents par les mots : *boistes à*

porter au col. Cette mode, d'après M. de Laborde, dura de 1313 à 1603. Peut-être faut-il la rapprocher d'une autre qui consistait pour les femmes à porter autour du cou une chaîne très fine, réunie entre les clavicules par un nœud ou par un coulant et dont les extrémités, qui semblent être tendues par l'action d'un corps pesant, sans doute *la boiste à porter au col,* se perdaient dans le giron carré. Cette chaîne était presque toujours accompagnée d'une autre, qui n'était probablement que le prolongement de la première, mais qui, venant de la nuque, tombait droit de chaque côté de la poitrine et se perdait également dans le giron.



RELIQUAIRE TROUVÉ A HILDESHEIM.

Il y a tout lieu de croire que le dessin du reliquaire qui a été trouvé à Hildesheim donne l'explication de cet arrangement. On y voit clairement indiquée la partie de la chaîne centrale qui le maintenait et qui remontait ensuite pour retourner derrière le cou, en passant sur les deux épaules.

Cette mode se trouve reproduite dans nombre de dessins et de peintures, entre autres :

Dans un portrait de femme par Andréa Mantegna, sous le numéro 1121, et dans celui de la Fornarina par Raphaël, tous deux faisant partie de la galerie des Offices, à Florence.

A la Galerie Nationale, à Londres, dans la toile de J. Van Eyck représentant John Arnolfini et sa femme.

Dans le tableau appelé *la famille de Pordenone,* par lui-même. Sa femme porte cette chaîne fine; à côté de celle-ci, un enfant a un rang de perles juste au cou, et un jaseran d'une épaule à l'autre.

Dans un portrait de dame italienne par le Parmesan.

Dans un autre d'une dame et d'un gentilhomme par Giorgione. Ici

la chaîne pend simplement des deux côtés, sans avoir fait préalablement le tour du cou.

Enfin, le portrait d'un avocat italien, par P. Bordone, peut faire supposer que, dans certaines contrées, cet usage était resté commun aux hommes.

On est en droit de croire, d'après tous ces documents, que la chaîne longue et fine fut une des transformations des jaserans, et que presque tous les pendants qui furent portés au cou, que les chaines fussent grosses ou minces, étaient des reliquaires. C'est seulement vers la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle que le pend-à-col semble prendre un caractère profane et devenir exclusivement un objet de parure. Ainsi voit-on dans une miniature tirée d'un missel et exécutée en 1503 à Rouen, qui représente Louis XII et Anne de Bretagne tenant sur ses genoux la petite princesse Claude, la reine porter un pend-à-col historié, sur le devant de son corsage. De même, dans le tableau votif de Notre-Dame-du-Puy d'Amiens, exposé dans la cathédrale et qui date de 1527, toutes les dames portent attaché à leur jaseran, soit une croix, soit un médaillon, soit un pend-à-col.



PEND-A-COL ORNÉ D'ÉMAUX.
Musée de Poldi-Pozzoli.

Un portrait de dame de Lucas Granach, conservé à la Galerie Nationale à Londres, la représente avec un carcan d'or, au-dessous duquel est un fil d'or plus fin, sous lequel encore vient un troisième collier fait d'une large chaîne gourmette qui pend librement.

C'est à ce moment que les émaux et la ciselure se perfectionnent

et font pressentir qu'ils vont bientôt atteindre à leur apogée. Les artisans se préoccupent de fins détails, ils ne se contentent plus d'à peu près. Ils poussent la recherche jusqu'à simuler en noir les brins de la plume, sur l'émail blanc dont elle est revêtue, bien que la plus grande surface en soit couverte par des lignes de rubis. C'est à la même époque que la forme ovale vient se substituer à la forme ronde, jusqu'alors usitée. Le pendant numéro 27, au Cabinet des Antiques, nous fournit un type remarquable de cette transformation. Quoique la petite pendeloque du bas y manque, il reste encore charmant avec les fins émaux qui en ornent le tour, et surtout le mignon drageoir qui y retient la pierre.



AIGLE ÉMAILLÉ BLANC, AVEC PLUMES INDIQUÉES EN ÉMAIL NOIR.
Coll. Palotti, de Florence.

Aussi le numéro 5308, au musée de Cluny. Le centre est en cristal de roche, la monture et la chaîne sont en or émaillé de couleurs verte et rouge, avec picots d'or réservés et rehaussés de grains en émail blanc. Il est de fabrique italienne. Enfin, le D 817 à la galerie d'Apollon, qui représente la *crucifixion* d'un côté et le *serpent d'airain* de l'autre. Chacun des sujets est en or ciselé et émaillé, et recouvert par une lentille chevée en cristal de roche. La monture est émaillée noir à godrons blancs et rouges, et ornée de quatre rubis. Certaines parties des personnages, frisés au mattoir, produisent une note peu agréable. La fabrication de cette pièce est un peu grossière, mais curieuse. Je la crois de provenance allemande.



PEND-A-COL.

Le Cabinet des Antiques possède une collection véritablement remarquable de bijoux de la Renaissance. Les belles choses y sont nombreuses, et leur réunion constitue un sujet d'études des plus instructifs et des plus intéressants. On doit, il est vrai, le bonheur de les posséder encore à cet heureux privilège qu'elles ont de

servir de monture à des camées fort beaux et fort rares. Elles ont dû leur conservation à l'intérêt qui s'attachait à ceux-ci. Cette circonstance est pour nous une bonne fortune, dont nous sommes heureux de pouvoir profiter. Cette belle collection, qui va du xvie au xviie siècle inclusivement, se compose de pendants de cou, d'enseignes pour les chapeaux, de plaques dont l'usage n'a pu être déterminé, enfin de pièces de cabinet. Il eût été désirable de pouvoir la reproduire dans son ensemble, car cette réunion serait, en quelque sorte, une histoire des travaux de bijouterie à cette belle époque; mais le plan de cet ouvrage ne le permet pas. Seulement pour obtenir, autant que faire se peut, ce résultat désirable, je ne distrairai de l'ensemble que les enseignes qu'il importe de mettre au chapitre qui les concerne. Je retiendrai ici, en compagnie des pendants de cou, les plaques dont on ne connaît pas au juste la destination, ainsi que les pièces de cabinet qui peuvent être classées arbitrairement, puisqu'il ne leur est pas réservé de chapitre spécial.



PEND-A-COL.

PEND-A-COL ITALIEN.

N° 435. — L'ovale intérieur est fait de rinceaux de feuillages et de fleurs en émaux gros bleu et vert, incrustés dans un fond d'or. Ces ornements, d'une finesse extrême, tracent seulement de légers sillons sur l'or. Le second ovale paraît être la continuation du sardonix central qui reparaît après avoir été en partie caché. Il est coupé par quatre petites tables serties à biseaux. L'ovale extérieur est fait d'un gros jonc décoré d'une course de palmettes s'enlevant en émail vert et blanc sur fond noir et coupé par quatre cuirs roulés en émail blanc, chacun décoré d'un rubis. La perle du bas manque.

N° 423. — Ornements en émail blanc ombrés de hachures noires, faisant bas-relief sur un fond d'émail bleu louise, opaque et glacé au



PENDANT DE COU, CAMÉE SARDONIX. PLAQUE, CUIRS ROULÉS (XVII[e] siècle).

feu. Au centre, la petite Minerve brune du camée à fond blanc produit, avec le bleu et blanc du tour, un effet séduisant. Le petit ruban est blanc.

N° 549. — L'ovale qui retient le camée est blanc rehaussé de



PENDANT, CAMÉE MINERVE.



MÉDAILLON ORNÉ D'ÉMAUX VARIÉS.

noir. Les quatre cuirs roulés sont partie émail blanc et partie bleu clair à deux tons, le blanc rehaussé de touches noires. Quatre feuilles

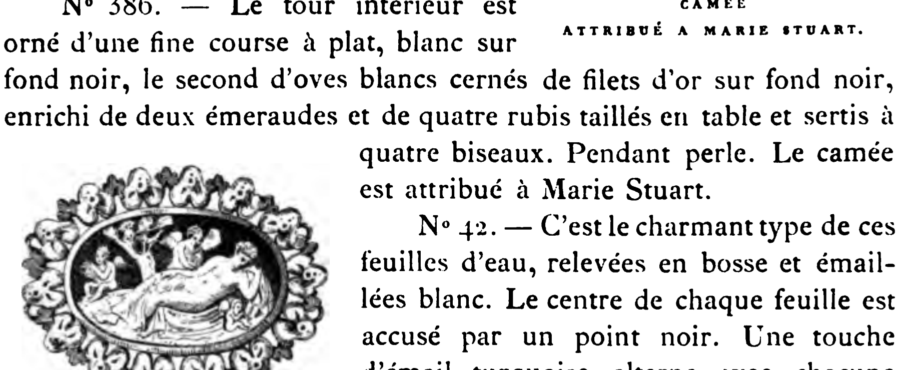
en émail vert sont accolées aux cuirs. Sur les six pierres qui ornaient cette pièce, il ne reste que deux rubis et un diamant table.

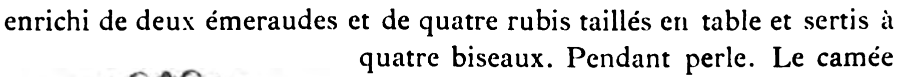
N° 531. — Les quatre cuirs roulés sont émaillés en blanc, agrémentés chacun d'un grain d'émail rouge rutilant, superbe. Entre les rouleaux, quatre groupes de fruits longuets émaillés de deux bleus avec un beau grain rouge au centre. Le camée est tenu par quatre griffes qu'on aperçoit à peine. Sur les rouleaux blancs, une sorte de damasquine capillaire réservée en or.

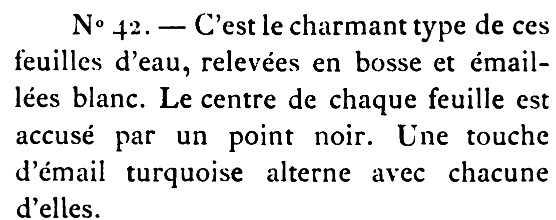
N° 582. — Une suite d'entrelacs blancs, courant sur un fond rouge superbe de forme ovale, qui est coupé par quatre cuirs roulés émaillés blanc rehaussé de noir, avec un rubis table au milieu. Ces cuirs sont très curieusement et très finement fouillés. Cette pièce est un médaillon dont le dessous est convexe et orné d'émaux.

CAMÉE
ATTRIBUÉ A MARIE STUART.

N° 386. — Le tour intérieur est orné d'une fine course à plat, blanc sur fond noir, le second d'oves blancs cernés de filets d'or sur fond noir, enrichi de deux émeraudes et de quatre rubis taillés en table et sertis à quatre biseaux. Pendant perle. Le camée est attribué à Marie Stuart.







ENTOURAGE
DE FEUILLES D'EAU.

N° 42. — C'est le charmant type de ces feuilles d'eau, relevées en bosse et émaillées blanc. Le centre de chaque feuille est accusé par un point noir. Une touche d'émail turquoise alterne avec chacune d'elles.

N° 79. — C'est une grande pièce d'un dessin architectural représentant un édifice à fronton brisé. Le milieu du fronton est occupé par un cartouche entouré d'une couronne de laurier en émail vert. On y lit, en lettres d'émail noir, *Rerum tutissima virtus,* de toutes choses, la vertu est ce qu'il y a de plus sûr. Les détails de ce bijou sont modelés dans une

belle tournure. Les chairs des petits personnages sont émaillées nature. Le mélange des ors et des émaux produit un excellent effet.

N° 189. — Le sujet de la monture est une Renommée entre deux captifs enchaînés. Merveilleuse monture, figures admirablement fines, étonnamment émaillées. Ceux qui connaissent ce genre de travail ne cesseront d'admirer combien il fallait d'art pour modeler d'abord en



PENDANT DE STYLE ARCHITECTURAL.

or ces petits personnages, en tenant exactement compte du minuscule volume de chacune des parties d'émail dont il faudra les couvrir, puis après pour poser cet émail, et non seulement le poser en bosse et de la forme exacte qu'il s'agissait de représenter, mais encore de l'y maintenir au feu, c'est-à-dire de l'empêcher de couler dans les creux, ce qui aurait empâté tout l'ouvrage.

Lorsque cette difficulté matérielle a été vaincue, si comme dans ce petit chef-d'œuvre, tous les muscles ont la forme qu'ils doivent avoir, si les plis des étoffes sont bien observés, si en un mot le sujet est modelé comme aurait pu le faire un artiste de talent, en faisant emploi d'une matière plastique, il faut admirer sans bornes.

On dit que cette pièce pourrait être de Benvenuto Cellini, parce que *les figures y sont traitées dans le goût du maître,* et cela est vrai. Mais il faut être du métier pour savoir combien cette phrase : *traitées dans le goût du maître,* appliquée à ce genre de travail, ajoute encore à ce qu'il a d'extraordinaire; car voilà que cette matière, l'émail, si difficile à manier pour faire seulement un mollet bien pris, au-dessus



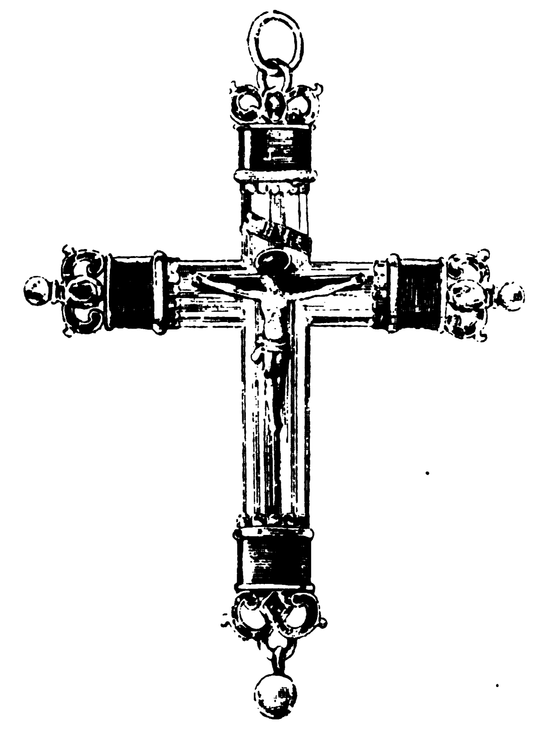
MONTURE ATTRIBUÉE A BENVENUTO CELLINI.

d'une fine et élégante cheville, a pu être disciplinée de façon à rendre la manière d'un maître. Quelle nuance ! si l'ouvrage n'est pas de celui que nous connaissons, c'est qu'il y en avait deux.

Les ouvrages qui furent exécutés pendant la première moitié du XVI[e] siècle sont revêtus d'un caractère spécial auquel il est facile de les distinguer des autres. La fabrication en est fine, les ciselures empreintes de caractère; les émaux, bien que pleins d'éclat, en sont harmonieux; toujours subordonnés au sujet qu'ils accompagnent, ils sont posés avec esprit et avec mesure, ils entrent dans l'ensemble, ils concourent à l'effet général, de même que les pierres, et ne le troublent jamais. C'est toujours une nécessité d'harmonie et jamais la recherche du luxe ou de l'effet, qui en motive la présence. Les envers de la plupart de ces ouvrages sont gravés ou émaillés avec soin. Toute leur valeur, en un mot, réside dans leur beau caractère artistique, aucunement dans leur valeur intrinsèque, et si de toutes ces merveilles il n'est presque

rien resté, la chronique nous laisse entrevoir ce que ces soins raffinés donnaient de personnel au bijou.

On connaît, à ce sujet, l'anecdote racontée par Brantôme. François Ier avait fait faire pour sa maîtresse, Mme de Châteaubriant, une



CROIX EN CRISTAL DE ROCHE, ÉMAUX ET PIERRERIES.

grande quantité de bijoux d'or d'un travail précieux, chargé d'emblèmes et de devises. Lorsqu'il eut cessé de l'aimer, il les lui réclama, et la comtesse les lui renvoya fondus en lingot.

A cette époque, la bijouterie française était en plein épanouissement et cherchait de nouveaux champs pour son expansion. Elle fabriquait pour les femmes de petits miroirs merveilleusement encadrés, que celles-ci suspendaient après le collier étalé sur leur poitrine. Les dessous et les couvercles de ces miroirs étaient enrichis de travaux précieux. Peut-être en y regardant de très près, pourrait-on déduire que toutes ces merveilleuses choses constituaient le bijou galant. Le bijou officiel, si l'on s'en rapportait au portrait de la reine Claude, peint par Janet, aurait comporté beaucoup moins de fin travail et

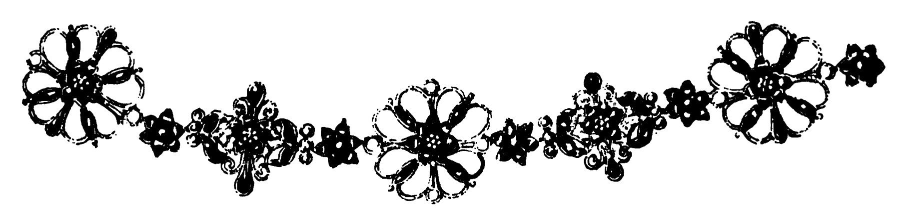
beaucoup plus de richesse, car les épaules de la reine sont chargées



CHAINE DE COU EN FILIGRANES MÊLÉS D'ÉMAUX.

d'un lourd collier composé de plaques enrichies de pierreries et de

perles. Le portrait d'Éléonore d'Autriche, seconde femme de François Ier, qu'il épousa en 1530, garde un moyen terme; mais déjà les perles commencent à faire leur apparition et viennent ajouter leur



CHAINE DE COU EN FILIGRANES MÊLÉS D'ÉMAUX.

doux éclat à l'élégance d'un gros pendant plein de caractère, qui orne le devant de son corsage.

Un portrait de Raphaël, aux Offices, à Florence, représente une dame dont le collier est formé de cinq ou six chaînettes d'or très fines, tordues ensemble qui, nouées à la hauteur des seins, laissent échapper



COLLIER FLORENTIN.

un autre bout de chaîne après lequel est attachée une petite croix ornée de pierres précieuses, entre autres de rubis. On rencontre dans les collections quelques-unes de ces croix; elles sont souvent faites en cristal de roche et rehaussées d'émaux. La galerie Poldi-Pezzoli à Milan en possède une, ainsi que le musée de Cluny. La mode des chaînes variait. On en peut voir deux dans les vitrines de la galerie d'Apollon au Louvre, exposées sous les numéros D. 753 et D. 754.

Elles sont en filigranes d'or mêlés d'émaux. Bien que charmantes toutes deux, l'exécution en est un peu grêle. L'une surtout rappelle, dans certaines de ses parties, l'aspect arachnéen du filigrane génois. Elles datent de la fin du XVIᵉ siècle.

En voici une troisième de fabrication florentine, ornée d'émaux



PENDANT EN FORME DE NEF.

blancs, rouges et verts, avec des pendants en perles percées de part en part et tenues par une goupille rivée, comme dans tous les bijoux de cette époque et de celles qui l'ont précédée. Dans la même galerie il y a une pendeloque en cuivre doré, émaillée à froid, représentant saint Georges. Cette pièce a beaucoup de caractère, mais la façon en est grossière. Pour faire compensation, il faut regarder, sous le numéro D. 756, un pendant en forme de nef en or émaillé et orné

de perles, dont la fabrication offre cette particularité que l'émail vert qui le recouvre est en contrebas des fils d'or disposés en écailles. Ce travail demande une grande habileté de main-d'œuvre. La galerie Poldi-Pezzoli, à Milan, en possède un à peu près semblable, et la galerie des Offices, à Florence, en conserve un plus petit autrement construit qui est émaillé noir avec des réserves de points blancs. Les chaînes d'or sont réunies en haut, dans une sorte de petite couronne en émail bleu lilas clair.

PENDANT NEF.

Sous le numéro D. 820. Un pendant représentant Daniel dans la fosse aux lions. Cette pièce est très détaillée, mais sans goût; l'exécution en est lourde et empâtée. Des rubis et

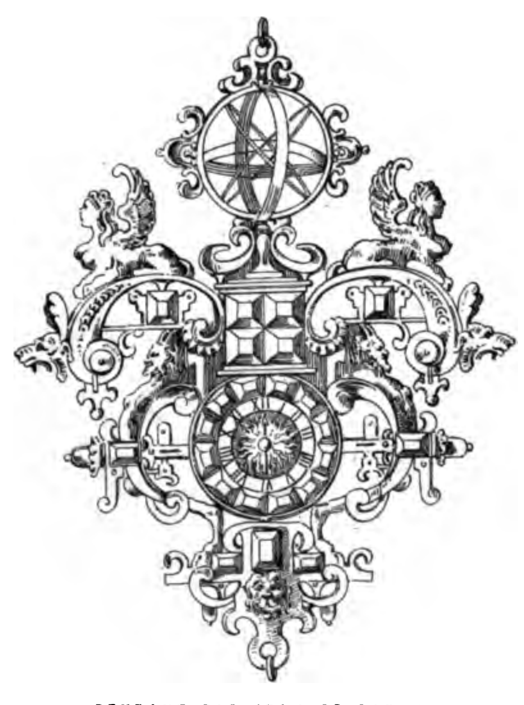


PENDANT REPRÉSENTANT LA CHASSE AU FAUCON.

des émeraudes y sont enclavées, on ne sait pourquoi. Sous le numéro D. 819. Un seigneur chassant à cheval, avec une dame en croupe

et un faucon sur le poing. Ce bijou est assez agréable à voir, bien que médiocrement exécuté. Les petits personnages en sont gauchement émaillés. Nous sommes loin du pendant des captifs enchaînés attribué à Cellini. Le cheval a un rubis incrusté dans la croupe et un autre dans le poitrail.

Ces objets sont de la fin du XVI[e] siècle, date à laquelle, sans doute,



PENDANT PAR JEAN COLLAERT.

on ne trouve plus assez riches les merveilles exécutées dans la première moitié de siècle. Ce faux goût va durer quelque temps et ne fera qu'augmenter jusque sous Henri IV. Il est question, dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées, d'un Jupiter « à l'entour duquel il y a quatorze dyamans tant à facettes qu'en table et quatorze rubis ». Inutile de dire que les quatorze diamants à facettes ne sont et ne peuvent avoir été, à cette époque, autre chose que des roses, mais de belles et grosses roses.

En 1581, Jean Collaert publie une suite de dix à onze pendants[1] dans lesquels il invente des détails charmants. C'est le pendant de saint Hubert qui a été si souvent reproduit; c'est, avec une décou-

1. Bibliothèque nationale, cabinet des estampes (Tome Le 47. J. Collaert).

pure très gracieuse, une pièce allégorique et astronomique qui donne l'heure; c'est une scène mythologique dans laquelle Vénus se préoccupe peu de dissimuler son penchant pour le dieu qu'elle va favoriser. Il a publié encore une suite de sept autres pendants représentant des scènes mythologiques ou bibliques qui se passent sur le dos de pois-



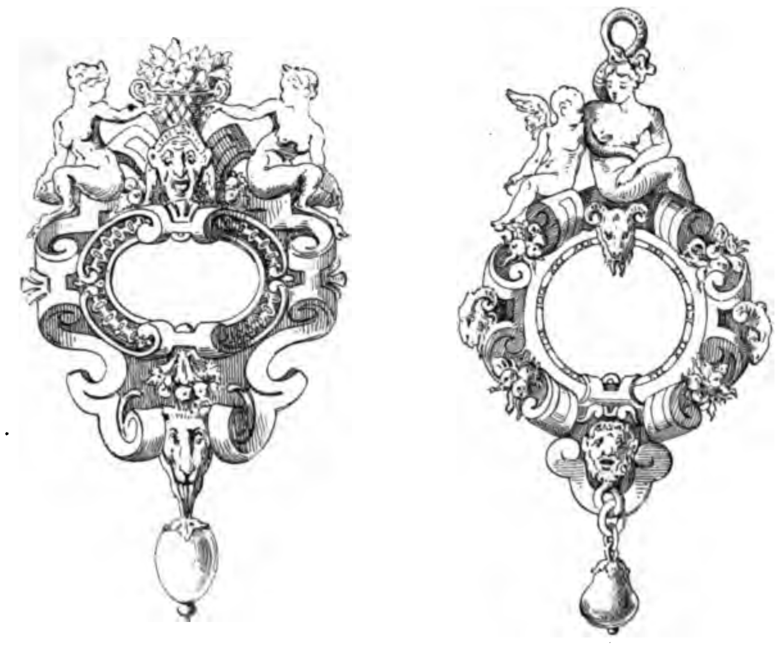
PENDANT PAR JEAN COLLAERT.

sons ou de dragons monstrueux. On ne sait si ces pièces ont jamais été exécutées; c'est douteux. On doit cependant supposer qu'elles étaient dessinées dans le goût du jour. Nous sommes bien loin, on le voit, des fines créations de la Renaissance.

Androuet du Cerceau[1] est plus sage. Bien qu'il ait adopté pour la plupart de ses compositions une forme carrée qui n'est pas très agréable,

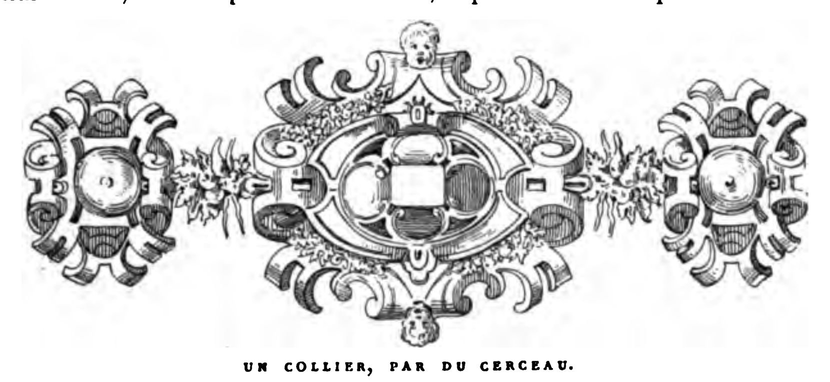
1. Bibliothèque nationale, cabinet des estampes (Tome Le 53; *les Bijoux*, par du Cerceau).

il en a dessiné qui sont charmantes. Ses colliers, faits de larges plaques formées de cuirs roulés, ont une caractéristique qu'on ne saurait omettre de reproduire.



DEUX PENDANTS, PAR DU CERCEAU.

Les créations de Jean Vovert s'inspirent aussi des souvenirs de la Renaissance; mais à part ces maîtres, à part Wœriot qui a laissé une



UN COLLIER, PAR DU CERCEAU.

suite de bagues gravées (1561) qui nous fournissent de précieux renseignements sur le caractère des bijoux de cette époque, les autres, tels que Collaert, Théodore de Bry et maître Stephanus, ne se sont préoc-

cupés que du souci de fournir des éléments décoratifs aux orfèvres et autres artificiens, comme on appelait les artisans d'alors.

Je crois que la suite des grandes plaques, et particulièrement des énormes pendants chimériques gravés par Collaert, n'a jamais été exécutée, et quant aux jolies inventions de Théodore de Bry, aux com-

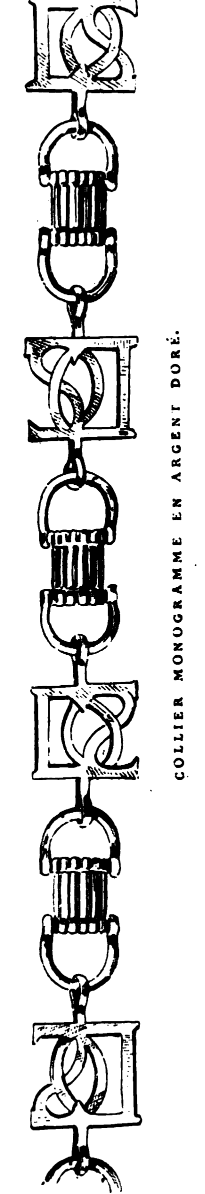


UN PENDANT, PAR J. VOVERT.

positions de Stephanus représentant les allégories des saisons, des mois, des quatre éléments ou les scènes de l'histoire sainte, ou bien encore des mêlées de combattants, on m'accordera qu'elles ne présentent aucune analogie avec la bijouterie proprement dite. La grande orfèvrerie pouvait seule en tirer parti et les reproduire, soit par les procédés de l'émaillerie, soit par ceux de la ciselure et du repoussé.

De l'œuvre de ces maîtres il ressort toutefois que la gravure au burin jouait à leur époque un rôle bien plus considérable que celui qui lui a été dévolu depuis et surtout que celui qu'elle joue de nos jours. Il en ressort également que l'étude du dessin, qui était limitée au genre d'ornementation spécial alors en vogue, per-

mettait à l'élève d'acquérir sans hésitation et très sûrement la connaissance complète de la caractéristique du moment. Toutes les œuvres devaient se ressentir de cette unité de but et de direction, toutes les imaginations stimulées dans le même sens devaient naturellement tendre à l'affirmation d'un style. Si la multiplicité des connaissances et l'éclectisme qu'elles engendrent ont des charmes pour le dilettante, elles offrent la fatale compensation de semer le doute et l'indécision dans l'esprit de la généralité, et celle-ci, à force d'être sollicitée de tous les côtés à la fois, n'avance plus dans aucun sens.


COLLIER MONOGRAMME EN ARGENT DORÉ.

Cette direction voulue, qui existait alors, puisait sa force dans une grande conviction professionnelle partagée par le maître et par l'élève, et les beaux résultats qu'elle atteignait se sont encore manifestés longtemps, puisqu'en 1702 nous voyons le brave Bourquet, maître orfèvre à Paris, faire un recueil de modèles de travaux à l'usage des jeunes apprentis graveurs intitulé : *Livre de taille d'épargne* et commencer son œuvre par cette phrase : « Mon dessein, en faisant ce livre, a été d'instruire la jeunesse et de soulager leurs maîtres. »

Dans ce recueil, il enseigne comment le burin doit être affûté et fait ressortir, en le montrant par des exemples de gravure, à quelle variété de perfection on peut atteindre selon que le burin est bien ou mal préparé. Cette préoccupation indique en quel honneur, en quelle estime le métier était alors tenu.

A la fin du XVI[e] siècle, les dessinateurs prenaient encore plaisir à maintenir le métal à son rang, ainsi que le démontre le collier D. 882, conservé dans l'une des vitrines de la galerie d'Apollon, au Louvre. Il est d'argent doré et formé de monogrammes découpés à jour, reliés entre eux par une maille bizarre offrant quelque ressemblance avec un pignon d'engrenage.

M. de Laborde fait, dans son glossaire, la remarque que le chiffre amoureux date tout au plus du XIV[e] siècle. Ni l'antiquité ni le moyen

âge n'ont eu l'usage de ces lettres enlacées formant un chiffre, qui nous servent, dit-il, à fixer l'âge et la provenance de bon nombre des élégants objets d'art de la fin du moyen âge et de la Renaissance.

Les émailleurs aussi tenaient à honneur de ne pas laisser dégénérer leur art. Le joli loket ayant fait partie de la collection Sloane, et actuellement conservé au British Museum, est là pour l'attester. Le profil de la reine Élisabeth découpé dans une médaille d'or du temps,

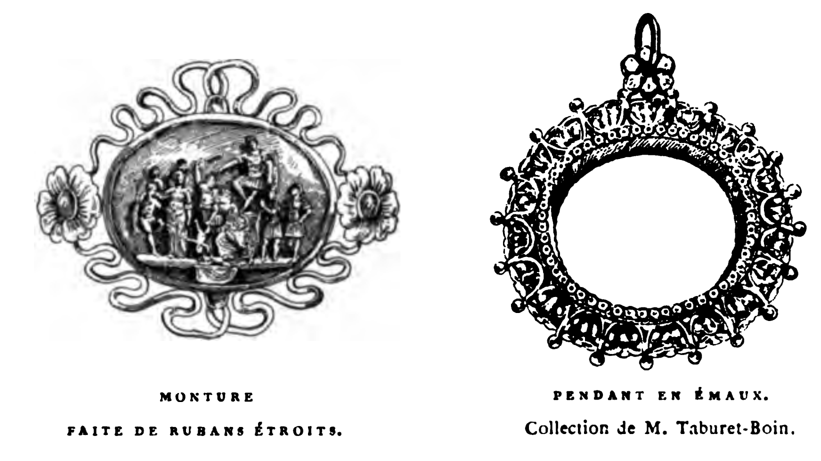


PENDANT DE COU AUX DEUX ROSES.
British Museum.

CADRE DE FLEURS ÉMAILLÉES.

dont le revers porte son chiffre timbré de sa couronne, a été refouillé et ciselé avec une grande recherche de détails. Il est monté dans un entourage composé d'une guirlande de roses rouges et blanches, en souvenir de l'alliance des maisons de Lancastre et d'York. Ces fleurs ainsi que les feuilles sont toutes faites une à une à la main, puis réunies sur des tiges, pour former la guirlande. La moitié des roses est émaillée en blanc opaque, l'autre en rouge transparent. Les feuilles sont faites d'émail vert transparent jouant sur flinqué, et les tiges en vert opaque plus clair. L'envers de ce bijou est façonné aussi bien que l'endroit. Un anneau placé au bas montre qu'il a été orné d'une pendeloque. La fabrication en est fine et précieuse, mais plus fin et plus précieux encore est celui que possède le Cabinet des Antiques, à Paris, sous le numéro 387. Le camée, qui représente un buste de femme profilé à droite, est maintenu par une course de feuilles d'eau

en émail blanc rehaussé de hachures noires. Autour un cadre ovale de fleurs également faites à la main, mais d'une ténuité merveilleuse et d'une finesse exquise. Les émaux blancs et jaune pâle ou vert tendre



MONTURE
FAITE DE RUBANS ÉTROITS.

PENDANT EN ÉMAUX.
Collection de M. Taburet-Boin.

sont rehaussés de touches rougeâtres de l'effet le plus harmonieux. Ils sont posés avec le plus grand art. Cette pièce délicate révèle un goût et une habileté sans pareils.

A côté de celle-ci, il convient de citer celle portant le numéro 300,



PLAQUE AVEC FLEURS ET FEUILLES ÉMAILLÉES.

dont les rubans étroits émaillés apparaissent alors comme une nouveauté. Nous en retrouverons l'esprit dans quelques-uns des bijoux qui vont suivre, tout d'abord dans cette plaque qui porte le numéro 550, dont les fleurs et les feuilles sont d'un émail blanc rosé, teinté légèrement de jaune paille par parties et hachées de noir. Il faut citer encore

le pendant qui appartient à M. Taburet-Boin, où l'émail verdâtre légèrement bleuté est habilement mis en valeur par la fleur qui fait la bélière, ainsi que par les grains et le tour qui retient le camée, qui sont en émail blanc rehaussé de touches rosées. L'aspect général en est tendre et doux.

Le musée de South-Kensington conserve un joli petit pendant



CAMÉE ATTRIBUÉ A COLDORÉ.

très délicat, du temps de la reine Élisabeth. La turquoise gravée qui en occupe le centre représente le portrait de la reine d'un côté, sur l'autre un vase est intaillé. De petits ornements délicatement repercés, ciselés et rehaussés d'émaux et de pierres de couleurs, forment la monture et tiennent en suspension trois perles pendeloques.

Il est très difficile de concilier cette belle fabrication avec d'autres ouvrages qui datent de la même époque, et dont la main-d'œuvre est bien inférieure, comme par exemple celle portant le numéro 331 qui

est la monture d'un camée représentant Henri IV en Hercule, attribuée à Coldoré, dont on croit que le véritable nom était Julien de Fontenay.

La monture en or émaillé est de façon un peu primitive, les trophées d'armes, les attributs champêtres, les lacs d'amour, etc., sont maladroitement émaillés. La composition, quoique découpée à jour, est



MONTURE EN ÉMAUX INCRUSTÉS A PLAT DANS L'OR.

plate et la couleur généralement en est fade. On pourrait presque critiquer aussi vivement le morceau numéro 334, qui sert de monture au camée représentant Henri IV et Marie de Médicis. Mais il y a deux considérations qui réclament l'indulgence en faveur de cette pièce. D'abord elle a été détériorée par suite d'un accident dont il est difficile de préciser la nature. Cet accident a déterminé des gerçures dans le camée et probablement a rongé les émaux de la monture. Ensuite, c'est la plus ancienne d'une série dont elle semble avoir fourni le type, et dont la destination était de conserver les camées, ce qu'on appelait une *pièce de cabinet*. Les émaux rouges et noirs, posés à plat dans des ornements champlevés, sont ce qu'on peut appeler des émaux incrustés au feu. Il semble que ce genre de travail était alors nouveau,

tout au moins dans son application en grand. Nous le verrons par la suite atteindre à un haut degré de perfection.

Faute de pièces en joaillerie appartenant à cette période, j'emprunte à M. de Laborde[1] deux extraits de l'inventaire de Gabrielle d'Estrées.

« 1599. — Un carcan, esmeraudé de perles et rubis, contenant sept pièces, celle du milieu plus grande que les autres. Prisé 300 écus.



PEND-A-COL EN ÉMAUX ET PIERRERIES.
Musée de Dresde.

« 1599. — Une chesne de diamants, contenant trente et deux pièces, savoir : huit chiffres du Roy et de Mme la Duchesse, huit grandes pièces faites en enseigne, au milieu de chacune y a un diamant à seize nœuds, aussi garnis de diamants, et au milieu de chacun y a un diamant plus grand que les autres. Prisé 12,000 écus. »

Les diamants dont il est question dans cet inventaire ne peuvent être que des diamants taillés en tables ou en roses, seules tailles alors connues, et les huit grandes pièces faites en enseigne sont sans doute

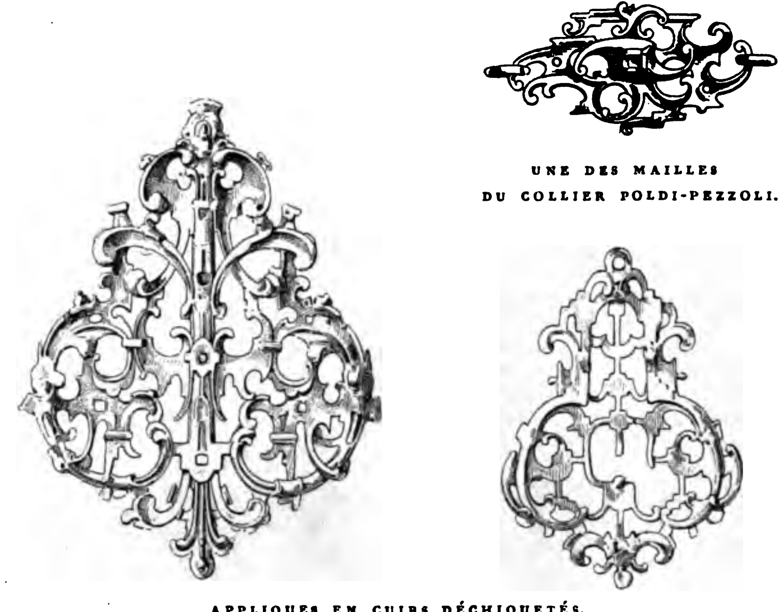
1. *Glossaire*, par de Laborde (Bibliothèque nationale).



COLLIER CONSERVÉ AU MUSÉE NATIONAL BAVAROIS.

des pièces ayant une analogie de forme avec les bijoux qu'on attachait au chapeau et qui avaient nom *enseignes*, ainsi qu'on le verra dans un autre chapitre.

La fabrication allemande avait pris part au mouvement général



UNE DES MAILLES DU COLLIER POLDI-PEZZOLI.

APPLIQUES EN CUIRS DÉCHIQUETÉS.
Musée bavarois.

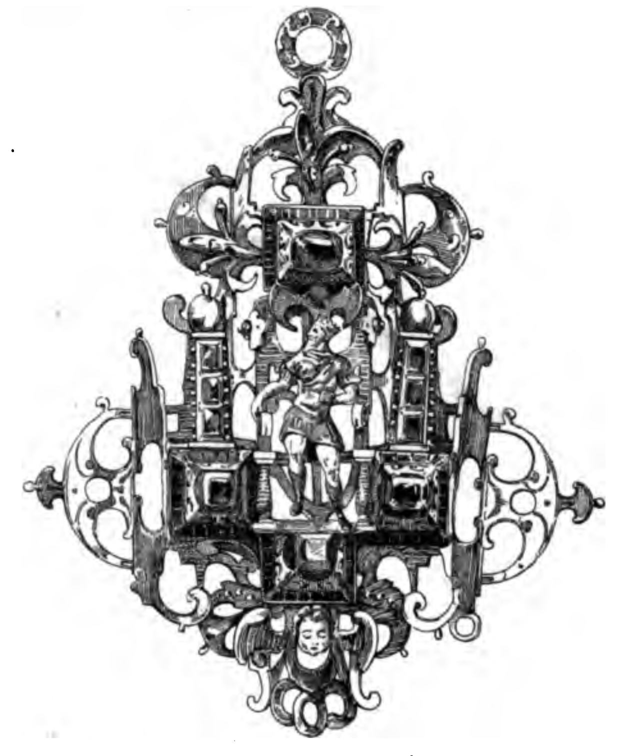
qui introduisait des personnages émaillés dans les bijoux. On peut voir au Musée de Dresde bon nombre de pièces de ce genre très curieusement faites, entre autres la représentation du jugement de



CHAINE DE COLLIER.
Musée de Dresde.

Pâris, dans lequel les petits personnages émaillés sont bien groupés, mais beaucoup moins spirituellement ciselés et émaillés que les ouvrages italiens. La scène se passe sur une petite terrasse bordée de diamants tables, et sous un bosquet de fleurs fantastiques, émaillées

et centrées de pierres variées. Mais, pour apprécier l'action que le goût allemand a exercée sur les idées à cette époque et sur leur développement par la suite, il faut l'étudier dans ce qu'il a de personnel. Il s'est emparé de ces ornements en cuirs roulés qui avaient été inventés par le moyen âge, et si bien utilisés par la Renaissance, et il leur a fait



PEND-A-COL EN OR ET ÉMAUX.
Fabrication allemande.

subir une série de transformations qui les ont modifiés au point de constituer un système décoratif nouveau et original. Il les a étirés, émaciés, découpés, on pourrait presque dire déchiquetés, et est arrivé, à force de hardiesse et d'originalité, à créer un genre dont la caractéristique est tout à fait remarquable. Ces appliques tirées du Musée national bavarois, ce beau pend-à-col et les mailles du collier qui l'accompagne, les mailles d'un autre collier qui fait partie de la galerie Poldi-Pezzoli, à Milan, et qui date du XVIIe siècle, sont des pièces qui offrent une grande analogie entre elles, et l'on conviendra qu'elles contiennent, ainsi que toutes les autres du même genre, le germe qui,

développé plus tard et augmenté de quelques éléments nouveaux, deviendra le genre *rocaille*.

On a remarqué qu'avant le XIVe siècle les pierres employées pour les travaux de bijouterie étaient cabochonnées grossièrement, et que c'est seulement à partir de cette époque que la taille en table, c'est-à-dire à quatre biseaux et sans culasse, a été employée conjointement

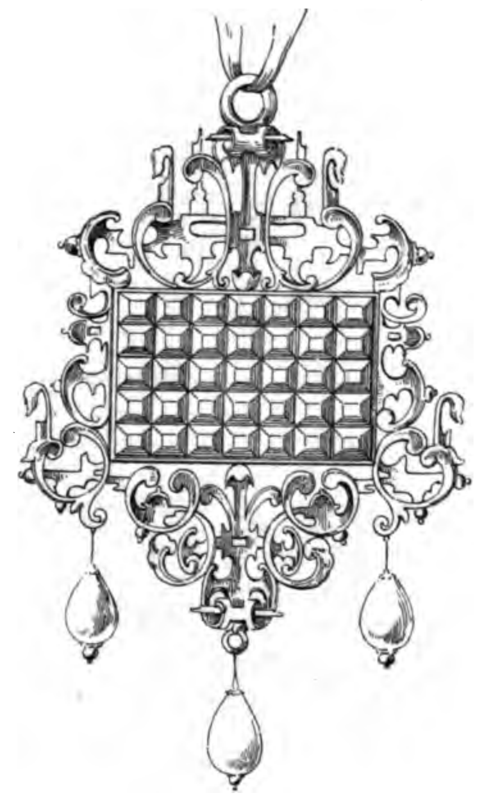


MONOGRAMME EN PIERRES SERTIES.
Musée de Dresde.

avec l'autre, puis l'a remplacée tout à fait. Jusqu'à la fin du XVIe siècle cette taille à table fut à peu près la seule pratiquée, et les pierres étaient tenues par des chatons isolés. On l'a vu dans tous les dessins qui précèdent, on le voit encore dans ce collier conservé au Musée de Dresde.

Mais, à cette époque, les bijoutiers avaient imaginé de former sur leurs ouvrages des lignes faites entièrement de pierres juxtaposées. Ils exécutèrent ensuite des monogrammes et des chiffres par le même procédé. Bien que le mode de serti usité alors laissât subsister entre chaque pierre un petit angle creux d'or, formé par la rencontre des deux sertissures, on peut cependant reconnaître qu'il constitue la première tentative du travail qui, perfectionné plus tard, prendra le nom de joaillerie.

Daniel Mignot chercha, dans quelques-unes de ses compositions, à augmenter l'importance du rôle des pierres et à diminuer celui qu'on avait encore coutume d'accorder au sujet. Il suivit en cela le mouvement auquel avaient obéi les artistes de la fin du XVIe siècle,



PENDANT, PAR DANIEL MIGNOT.

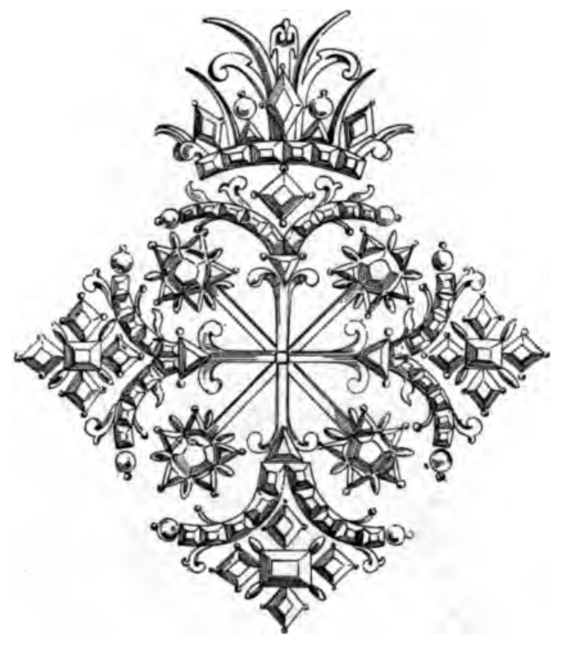
mouvement qui produisit, on vient de le voir, des ouvrages d'un goût contestable; mais au moins il le fit avec une certaine rationalité. Il chercha à grouper les pierres ensemble et à laisser tout leur caractère aux ornements qui les accompagnaient. Celui de ses dessins dont on voit le centre occupé par un pavage fait de trente-sept diamants table, est tout à fait composé dans ce sens. C'était encore une hérésie. Sans doute elle fut condamnée, car il ne reste pas une seule trace qu'elle ait jamais été suivie d'exécution.

La belle croix toute composée de diamants taillés en table, qu'il a dessinée, peut passer, à juste titre, pour la première pièce de joail-

lerie qui fut composée. Ici, pas de malentendu; tout l'effet résulte rien que de l'heureux arrangement des pierres. Il n'est troublé par rien. Il ne trouble pas autre chose.

Il est des beautés qui sont entières dans leur unité; on les gâte par tout ce qu'on y ajoute.

Parmi ces beautés, il faut ranger le bijou d'art, fait de ciselures



PENDANT, PAR DANIEL MIGNOT.

et d'émaux, tel que l'entendit la Renaissance. Il est complet. Si quelques pierres s'y font admirer, c'est seulement à l'état de comparses; il faut qu'elles s'effacent et se résignent à donner au second plan une note complémentaire absolument soumise aux nécessités de l'harmonie générale. Mais une autre beauté est celle qui peut être obtenue par une réunion de pierreries formant un joli ensemble ornemental, et cette beauté aussi altière que la première n'entend pas partager son domaine. Il semble que la ciselure et le diamant soient deux éléments inconciliables. C'est là ce qu'a compris Daniel Mignot, en inventant la joaillerie. Mais l'heure n'était pas encore venue, à laquelle cette idée devait recevoir les développements qu'elle comportait.

C'étaient les perles qui devaient d'abord s'emparer de la faveur

publique et régner presque sans partage, jusqu'au jour où la découverte de mines, dans les Indes, jetterait assez de diamants dans la consommation, pour permettre à l'idée de Mignot de recevoir son application.

On se rappelle qu'en 1530, nous avons vu un des premiers colliers de grosses perles sur les épaules d'Éléonore d'Autriche. A la même date, Henri VIII d'Angleterre est représenté, sur un vieux tableau qui est à Hampton-Court, avec un grand et énorme collier, formé d'une grosse torsade de perles, reliée par de fortes plaques d'or ovales à sujets. A côté de lui la reine et ses femmes ont chacune un grand rang de perles, après lequel est suspendu un loket en pierreries, orné d'une perle poire.

Les perles commencèrent, à la fin du XVIe siècle, à devenir très communes en France et sur le continent; les hommes mêmes en portaient des colliers. Une vieille gravure, au Cabinet des Estampes à Paris [1], représentant un seigneur bourguignon, le fait voir avec deux rangs de perles au cou.

A partir de cette date, il est facile de constater que les souveraines et les princesses n'ont jamais cessé de se parer de perles. Elles les ont disposées soit en rangs justes au cou, soit en plusieurs rangs étagés avec ou sans pendants, soit en guirlandes autour des seins relevées par des plaques en joaillerie de pierres de couleur, soit en rangs tombant jusqu'à la ceinture, ou bien encore placées en travers de la poitrine. Les portraits sont nombreux, qui nous renseignent à ce sujet; on en peut citer quelques-uns :

A Hampton-Court, celui de Marie de Médicis, par Porbus.

Sur de vieilles gravures, au Cabinet des Estampes, à Paris, celui de Catherine de Médicis, celui de Jeanne d'Albret, celui de Louise de Lorraine, femme de Henri III, celui de Marie Stuart d'après un original de Janet, celui de Marguerite de Valois.

Au palais Pitti, à Florence, celui de Claudia de Médicis, celui de Giovana d'Austria.

Mais au XVIIe siècle on voit des perles, non seulement aux reines et aux princesses, mais à toutes les grandes dames et jusqu'à la fin du XVIIIe, c'est comme un uniforme qu'elles auraient toutes adopté. Elles en mettent aussi des rangs dans leurs cheveux, et, conséquence inévi-

1. France, *Mœurs et Costumes*, t. XII.

table, n'ont pas aux oreilles autre chose que des pendeloques-perles. La collection de portraits au crayon, par Daniel Dumonstier, qui est exposée au Louvre, est absolument affirmative sur ce point.

Le collier de perles a eu ses chroniqueurs.



PENDANT ALLEMAND.

Mme de Rohan, raconte Tallemant des Réaux, un soir qu'elle revenait d'un bal, rencontra des voleurs. Aussitôt elle mit la main à un collier de perles magnifiques qui ornaient son cou. Un de ces galants hommes, pour lui faire lâcher prise, la voulut prendre aux seins; mais il avait affaire à une maîtresse mouche : « Pour cela, lui dit-elle, vous ne l'emporterez pas; mais vous emporteriez mes perles. » — Durant cette contestation, il vint du monde et elle ne fut point volée.

Il faut dire encore que sous Louis XIV on se rendait visite avec

des perles au cou; on les y gardait même en déshabillé, tout comme on se rappelle l'avoir vu faire aux dames romaines.

Mais revenons au commencement du XVIIe siècle.

Bien que la tentative de Daniel Mignot n'ait pas été entièrement couronnée de succès, c'est cependant de cette époque que datent les premières pièces qui furent faites en joaillerie. Mais le travail en était

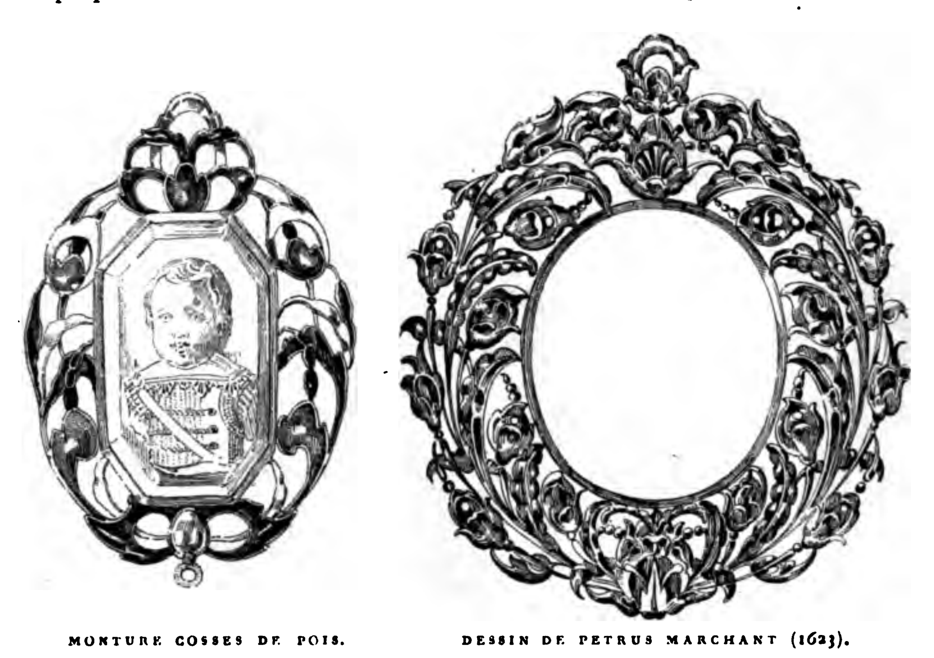


COLLIER PORTUGAIS.
Collection de M. Taburet-Boin.

tout autre que celui de la joaillerie moderne. S'inspirant des traditions de la Renaissance, les artisans, tout en cherchant à produire un effet nouveau par l'invention d'ouvrages formés rien que d'assemblages de pierreries, ne renoncent cependant pas à donner à leurs travaux une tournure artistique. Le serti en est comme un ressouvenir de la ciselure dont il procède encore. Le métal n'y est pas économisé; quelques pierres occupent le centre de chaque feuille ou de chaque pétale, dont le tour est ramolayé, mouvementé de façon à exprimer les retroussis et les torsions. Dans ces ouvrages, il faut le dire, le métal remplissait le grand rôle et la pierre jouait le petit, car on en voit dont les diverses parties sont seulement piquées au centre d'une petite pierre imperceptible; mais ils font école et les rares pièces qui sont restées de cette époque excitent au plus haut point l'intérêt des dilettantes. Au XVIe siècle appartient ce pendant de cuivre doré et émaillé

à froid qui représente saint Georges terrassant le dragon. Il est de fabrication allemande et fait partie des bijoux exposés dans la galerie d'Apollon, au Louvre.

Je n'ai point rencontré de colliers, ni de pendants français de l'époque Louis XIII; mais on trouvera quelques spécimens de cette



MONTURE COSSES DE POIS. DESSIN DE PETRUS MARCHANT (1623).

fabrication dans les chapitres suivants qui traitent des autres objets de la parure. Il est cependant certain que les dames portaient encore le carcan tourné autour du cou, indépendamment de colliers étalés sur la poitrine qui enguirlandaient une enseigne de bijouterie ou un bouquet de fleurs naturelles attachés au corps de la jupe.

Voici un collier portugais fait en or repercé à vingt et un carats et poli. Les petits reliefs en sont rapportés à la main, ils sont très fins. Les roses qu'on désignait alors par l'appellation : *Diamants taillés à facettes* sont assez belles et jouent sur noir.

Un autre joli type de la joaillerie d'alors nous est resté. Tout le monde le connaît. C'est la croix normande, formée de gros chatons, entourés au pied de délicats ornements repercés, traités à plat.

Enfin pour compléter la liste déjà nombreuse des inventions dont nous sommes redevables à ce commencement du XVIIe siècle, je citerai

le rare spécimen de monture en bijouterie que conserve le Cabinet des Antiques à Paris.

Il porte le numéro 336. Le camée représente Louis XIII enfant. C'est le genre curieux appelé cosses de pois. Il est exécuté en émaux blancs, noir et gros vert opaque. L'originalité du dessin, la franchise de l'exécution, le beau caractère de l'ensemble, en font un



PENDANT OBTENU PAR LE PROCÉDÉ DE LA FONTE.

(Face et revers.)

type tout à fait remarquable d'une bijouterie dont on ne rencontre plus guère d'originaux, mais dont on verra avec plaisir un dessin, composé par Petrus Marchant, à la date de 1623.

C'était d'une belle imagination; malheureusement elle eut peu de durée, peut-être à cause de son prix élevé, car tous les détails y étaient préparés à la main et les fabricants préféraient fondre tout d'une pièce des motifs empruntés à la Renaissance, ouvrages qui ne produisaient rien de fin et de bien intéressant, ainsi qu'on peut le voir par la pièce numéro 96 au Cabinet des Antiques, qui n'a qu'une particularité, celle de n'avoir pas d'envers et d'offrir un dessin différent sur chacune de ses faces.

Dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, les entourages de pièces de cabinet en émail, dont nous avons vu plus haut un premier échantillon, ont acquis un joli degré de perfection. Les compositions en

sont généralement bonnes, les émaux en sont beaux. Il y en a plusieurs, dont le numéro 613 donnera une idée suffisante. Depuis le



ENTOURAGE DE PIÈCE DE CABINET EN FLEURS ÉMAILLÉES DEMI-RELIEF.

XVIe siècle, les fleurs émaillées ne cessèrent d'être employées par les bijoutiers. On les fit tantôt en plein relief, comme le loket de la reine Élisabeth, tantôt à plat, incrustées au feu dans des champlevés d'or, comme dans ces entourages. On les fit enfin en bas-relief, et cette fabrication n'est pas la moins intéressante. La pièce D. 886, conservée dans une vitrine de la galerie d'Apollon, au Louvre, est admirablement faite en ce genre. C'est une boîte de médaillon ovale en or, émaillée en bas-relief, couverte de jacinthes, de roses, de lis, de tulipes et d'anémones. Les fleurs, modelées avec un goût et une adresse remarquables, disent une fois de plus combien les émailleurs ont été habiles au XVIIe siècle. Cette pièce est extraordinaire et l'on peut véritablement croire qu'on l'a laissée à dessein avec son émail blanc, sans la peindre, tant elle est parfaite ainsi.



BOITE DE MÉDAILLON EN ÉMAIL BLANC.

Les entourages de pièces de cabinet ne furent pas toutes de forme

ovale. Celui numéro 59 est conçu dans le sentiment de la grande



ENTOURAGE DE PIÈCE DE CABINET EN ORNEMENTS ÉMAILLÉS.

ornementation qui était alors en faveur. Tout le fond de la pièce



MONTURE EN OR CISELÉ.

autour du cercle d'or, qui tient le camée, est émaillé gros bleu ; les

rinceaux sont émaillés de blanc rehaussé de touches noires, et les feuilles d'ornement sont en émail vert transparent jouant sur flinqué. L'envers est décoré d'un émail blanc, sur lequel sont jetées de fines arabesques gros bleu et noir. Le beau caractère de cette pièce est remarquable.

A la fin du siècle, les travaux en or, sans émail, deviennent à la mode. Ce portrait de Louis XIV, numéro 348, est monté dans un



COLLIER PORTUGAIS EN OR CISELÉ ET REPERCÉ.
(Appartenant à M. Taburet-Boin.)

premier ovale, dentelé en dedans et ciselé, entouré d'un second qui est repercé à jour et ciselé. C'est un spécimen intéressant, à côté duquel on verra avec plaisir le dessin d'un collier repercé à jour de la même époque. Il est en or à 20 carats poli et de fabrication portugaise. Les pierres sont des roses plates, à quatre facettes, et sont montées sur noir de fumée. Cette élégante pièce est entièrement exécutée à la main.

On retrouve dans ce beau pendant de cou la même originalité de dessin, mais une exécution supérieure. Il est repercé à jour et embouti à la main. Le centre en est fait de deux plans superposés, de façon que les arabesques de celui qui passe dessus, combinées avec celles de celui qui est dessous, concourent à un effet d'ensemble. Une pauvre

petite rose occupe le milieu de chaque plaque. Des espèces de pointes de diamant sont figurées en or sur les rubans, et l'un est terminé par une petite rose. Le dessin de cet objet et sa fabrication sont très étudiés. La ciselure, d'un faire peut-être un peu élémentaire, est très intelligemment menée; surtout elle reste grasse. Les à-jour, habilement distribués, y sont dans un parfait équilibre avec les ors. Enfin,



PENDANT DE COU EN OR.
Collection de M. Koch.

il révèle une grande entente de l'effet obtenu par la multiplicité des détails, sans accuser aucune mesquine préoccupation. Il est en or à 21 carats poli et de fabrication portugaise. Un coulant plat, posé par derrière, indique qu'il se portait sur un ruban.

Voici un autre pendant d'origine vénitienne. C'est une joaillerie excessivement belle. Le dessin en est d'une lancée superbe et d'un beau caractère ornemental. Il est certain que les ouvriers qui exécutaient des pièces comme celle-ci étaient d'abord dessinateurs. Le chaton central en est fait d'une rose sertie dans un chaton bombé en forme de tête de clou, entouré au pied d'un fil à mille griffes. Autour six lobes travaillés de même. Chaque partie de détail est ornée d'une rose, et c'est le métal qui l'entoure et la sertit qui, sous les doigts habiles de l'ouvrier, a pris la forme d'un pétale ou d'une feuille. Ce travail est fait avec une grande connaissance des principes de l'orne-

mentation et un goût remarquable. Cette monture est en argent avec quelques rehauts d'or. On y peut reconnaître un souvenir un peu attardé de la manière usitée en France au commencement du XVIIe siècle, ainsi que dans cet autre pendant également vénitien, et dont la compo-



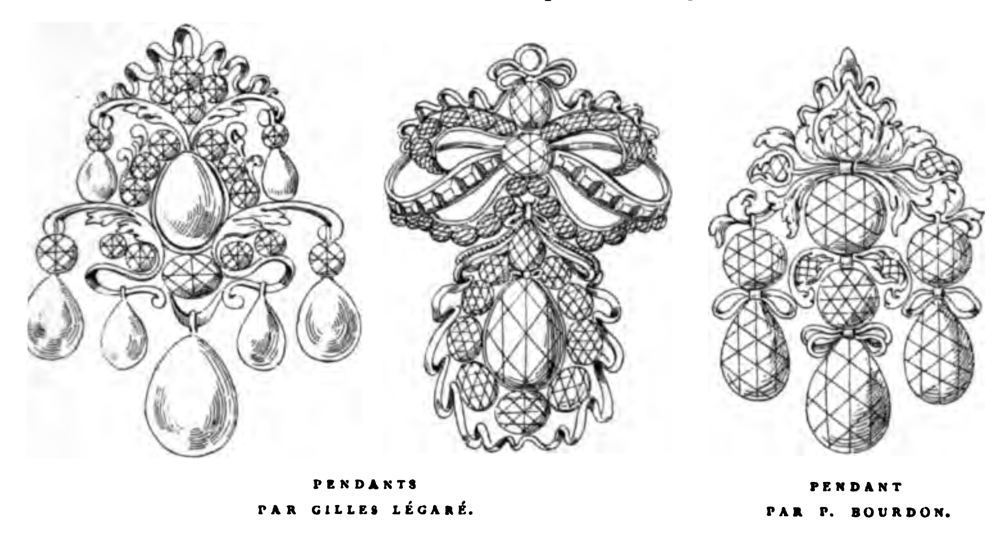
PENDANT VÉNITIEN EN JOAILLERIE.
(Appartenant à M. G. Morchio.)

PENDANT VÉNITIEN.
(Appartenant à M. G. Morchio.)

sition offre quelque analogie avec la croix normande. Il est fait en brillants et en roses. Les chatons des grosses pierres simulent le serti à griffes évidées, quoiqu'ils soient pleins. Les roses sont serties rabattues, toutes les pierres sont à fond. Le dessin est fait d'un repercé corsé en argent. Je crois que la croix y a été ajoutée récemment.

Dans ce même temps, les dames portaient en France des pendants plus mignons. Anne d'Autriche a au corsage une croix latine

qui paraît suspendue à un nœud faisant broche. Le portrait de Françoise d'Aubigné (1691) la représente avec un seul rang de perles, juste au cou, après lequel est suspendue une petite croix latine. Elle n'a pas d'autre bijou, si ce ne sont des affiquets dans les cheveux. Les demoiselles de Saint-Cyr portaient le rang de perles au cou, quelquefois avec la croix, pas d'autre bijou, rien aux oreilles; mais, en revanche, elles avaient des nœuds de ruban énormes qui allaient presque d'une épaule



PENDANTS PAR GILLES LÉGARÉ.

PENDANT PAR P. BOURDON.

à l'autre. Marie-Thérèse à un rang de perles juste au cou, avec des boucles d'oreilles en joaillerie. On rendait visite avec le collier de perles juste au cou, on le gardait en déshabillé, tandis qu'on avait aux bras des rubans d'étoffe à nœuds pendants. Du reste, ces nœuds à coques répétées jouaient un rôle très important dans le déshabillé galant. On en portait sous le menton pour rattacher une sorte de fanchon ou de guimpe élégante, on en portait au corsage à la place de la broche, et, plus bas, un flot simulait le nœud de la ceinture. On en portait au bas des manches, dans les dentelles placées au coude.

C'est Gilles Légaré qui nous donne la véritable mesure des finesses qu'atteignit en France la joaillerie à la fin du XVIIe siècle. Ses dessins ont une élégante tournure qu'on ne rencontre que dans ses œuvres. Ce sont des nœuds dont les jets élancés s'entre-croisent gracieusement, ce sont des pendants, espèces de girandoles dans lesquelles de fins cordons serpentent et tiennent, suspendues et libres, les perles ou pierreries dont l'agitation perpétuelle augmentera l'éclat. Son œuvre si per-

sonnelle surprend comme une apparition. Il semble que les belles perles en forme de poire, les belles et grandes roses taillées en pendeloques, qui foisonnaient alors, l'aient attendu pour se montrer, tant elles paraissent se trouver pour la première fois dans leur cadre naturel. Lorsque Pierre Bourdon, quelques années après, en 1705, suivra ses traces, il supprimera tous les gracieux détails et ne gardera du maître que la découpure extérieure ; mais il sera beaucoup plus riche. En matière de joaillerie, la richesse finit toujours par avoir raison.

Les roses de Pierre Bourdon sont montées à jour ; chacune d'elles peut se décrocher et être portée d'autres manières.

La quantité de diamants *taillés en roses* qu'on voit représentés dans tous les dessins de la fin du XVII[e] et même du commencement du XVIII[e] siècle a lieu de nous étonner quelque peu. On a vu dans les bijoux que nous venons d'étudier des pierres tantôt taillées en table, tantôt taillées en roses. Ces deux façons de taille étaient les seules connues, à part quelques tailles de fantaisie annotées dans certains inventaires, tailles qui semblent bien plutôt être le résultat d'un calcul de lapidaire qui, tenant à ne pas diminuer le volume de la pierre, mettait à profit sa forme naturelle, que celui d'une combinaison savante. Les diamants à facettes, mentionnés dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées, ne sont bien certainement que des roses. Les dessins de Collaert, ceux de Mignot et tous les autres n'indiquent que des tables. En 1621, les dessins de Symony de Strasbourg, très précis, très arrêtés, ne représentent rien que des *diamants carrés taillés en table*. Ce n'est même pas du diamant dit en taille de *non recoupé*. De 1641 à 1653, le cardinal Mazarin, qui s'intéresse beaucoup à la taille des brillants, stimule les lapidaires et obtient d'eux, à grand'peine, il paraît, une taille nouvelle du diamant qu'on appelle la taille en seize. Il fait tailler d'après cette méthode douze brillants de la couronne qu'on appelle les douze Mazarins. Cette taille laissait encore à désirer. Ce n'est qu'à la fin du XVII[e] siècle que la taille du diamant à trente-deux facettes, dit *recoupé*, est enfin découverte.

Mais entre le jour où, après bien des tâtonnements, les règles de cette taille furent déterminées, et le moment où le public fut convaincu qu'elle était supérieure à la taille en rose, qui, à poids égal, laissait plus d'étendue à la pierre, entre le jour, en un mot, de la découverte industrielle et celui de son application commerciale, il dut s'écouler

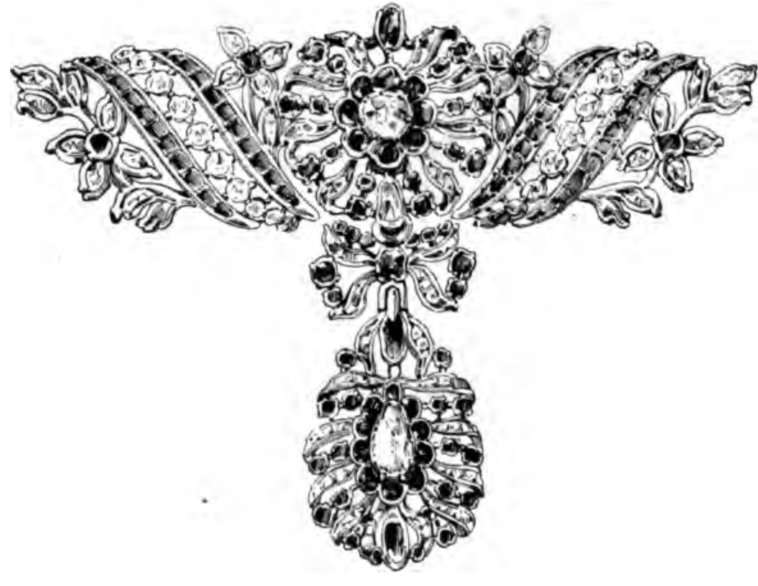
un temps assez long. C'est ce qui explique la vogue que la taille en rose conserva encore quelque temps. Quoi qu'il en soit, l'art de tailler le diamant et toutes les pierres en général paraît avoir accompli des progrès considérables, et même avoir atteint le degré de perfection qu'il n'a pas dépassé, dans la seconde moitié du XVIIe siècle et le commencement du XVIIIe.



CROIX DU CHRIST DU PORTUGAL.
Coll. de M. Taburet-Boin.

C'est à cette époque que les lapidaires parviennent à donner à chaque pierre la forme particulière qui lui convient pour la place qu'elle doit occuper, comme dans ce pendant de cou, au milieu duquel figure la croix du Christ du Portugal, exécutée de cette manière.

Dans l'œuvre de Gilles Légaré, on trouve une assez grande quantité de chaînes larges. Les unes, composées d'entrelacs, sont tout en or repercé et ciselé; les



COLLIER EN JOAILLERIE D'OR ET D'ARGENT MÉLANGÉS.
Collection de M. Taburet-Boin.

autres sont faites de diamants taillés en roses et en tables. Ces dessins ont été publiés partout. Le Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque na-

tionale, en possède une collection[1]. Ces chaînes se portaient en colliers.

Les joailliers de la première moitié du XVIII[e] siècle mélangeaient volontiers dans leurs montures l'or et l'argent. Ils choisissaient l'or pour enchâsser les pierres de couleur, et l'argent pour les diamants. Le collier que je dois, ainsi que beaucoup d'autres, à l'obligeance de



PENDANT EN OR CISELÉ.
Collection de M. Taburet-Boin.

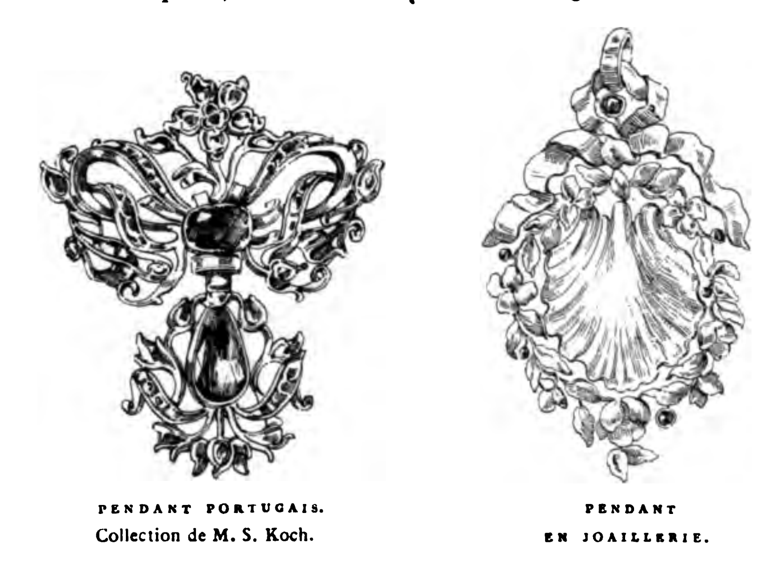
M. Taburet Boin de pouvoir reproduire, est fait d'après cette méthode ; mais le diamant y est encore taillé en roses.

La fabrication d'objets tout en or du règne précédent se continuait, ainsi qu'on peut le voir par ce pendant destiné à encadrer un portrait. L'ovale du haut renfermait un petit vaisseau en ivoire. Celle des pendants en pierreries conservait un grand air de parenté avec les ouvrages du siècle précédent. Celui-ci est en joaillerie et son origine est vraisemblablement portugaise. Deux rubis en ornent le centre. Le reste a reçu quelques petites roses à deux et trois facettes, tenues dans

1. *Joaillerie.* Tome Le 47.

de gros chatons bombés. Le tournoiement des rubans, dans la manière de Légaré, est gracieux. Cette pièce est munie par derrière d'un coulant qui indique qu'elle se portait au cou enfilée sur un velours plat.

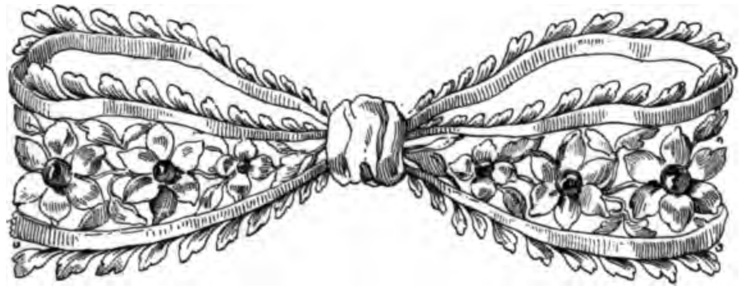
Le velours plat juste au cou fut alors en grande faveur; on y



PENDANT PORTUGAIS.
Collection de M. S. Koch.

PENDANT
EN JOAILLERIE.

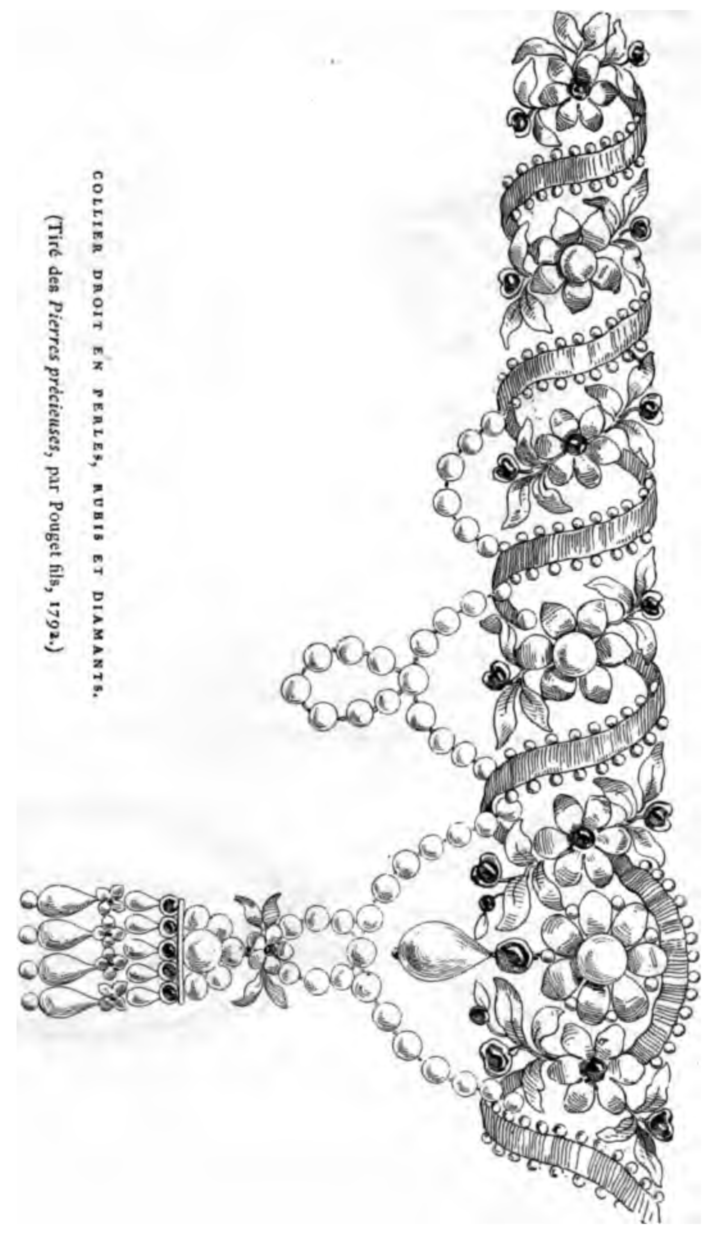
cousait des pièces en joaillerie, on l'ornait de plusieurs façons. C'était parfois un joli motif en joaillerie qui y était attaché par un coulant et y pendait librement, ainsi qu'on le voit sur ce portrait de la dauphine



NŒUD EN BRILLANTS POUR PORTER AU COL.

Marie-Joseph de Saxe; dans celui de la marquise du Châtelet, la plaque en diamants est posée sur un cordon de fourrure. C'était quelquefois un nœud en brillants qui paraissait fermer le ruban. Les mêmes nœuds se portaient aux velours des poignets. Puis, en imitation de ces velours, on fit des colliers en pierreries tout droits, quoique souples

et ajustés à la naissance du cou, colliers dans lesquels on se plaisait à marier les rubis et les émeraudes aux perles et aux diamants, et qui



COLLIER DROIT EN PERLES, RUBIS ET DIAMANTS.
(Tiré des *Pierres précieuses*, par Pouget fils, 1792.)

rappelaient assez exactement les carcans portés par les dames au commencement du XV[e] siècle. Ces délicates fantaisies n'avaient point fait

oublier les colliers de perles. Les gravures du temps nous montrent de grandes dames en grands atours. Elles ont chacune, autour du cou, trois rangs de perles qui, après en avoir contourné la naissance, descendent plus bas, sont noués ensemble avec un apparent négligé ou rattachés par des plaques de joaillerie, et dont les extrémités pendent librement jusqu'au-dessous des seins. Elles ont un affiquet en joaillerie



COLLIER DE STYLE LOUIS XVI.
(Appartient à M. Taburet-Boin.)

dans les cheveux, des gants longs, pas de bracelet et trois poires à chaque oreille, comme la dauphine.

Quant aux pièces de collection, elles furent encore longtemps en vogue, mais en s'améliorant toujours. La plus récente et la plus belle monture de toutes est celle cataloguée sous le numéro 350 au Cabinet des Antiques; elle forme l'entourage d'un camée fort grand, représentant le profil de Louis XV. Les fleurs émaillées avec recherche, au lieu d'être incrustées dans le fond d'or, sont découpées à jour et modelées en bas-relief. La fabrication en est très soignée; c'est une fort belle pièce.

Le caractère délicat qui distingue le bijou de style Louis XVI n'échappera certainement pas dans ce petit collier en bijouterie. Le pendant central, en forme d'écusson, est fait en cristal de roche; il est décoré d'un ovale en émail bleu mauve, au milieu duquel est une petite rose. Un pointillé d'or sépare l'émail du tour extérieur qui est en perles. Un saphir serti par un molleté, également entouré de perles, forme le centre du collier.

Le tour du cou est fait de petites plaquettes d'or, à pendeloques saphirs, reliées entre elles par un double rang de perles, dont l'un forme esclavage. Le même caractère se retrouve dans ce fermoir de collier fait en forme d'olive, qui servait à tenir autour du cou les quinze ou vingt rangs de jaseron de Venise qui étaient alors à la mode. Un petit chiffre en roses y est deux fois répété. Ces roses, ainsi que les brillants, y sont sertis dans l'argent. Il se ferme par une petite vis fixée à l'un des anneaux. Sous Louis XV, les dames avaient porté de petites montres attachées après ces rangs de jaseron.



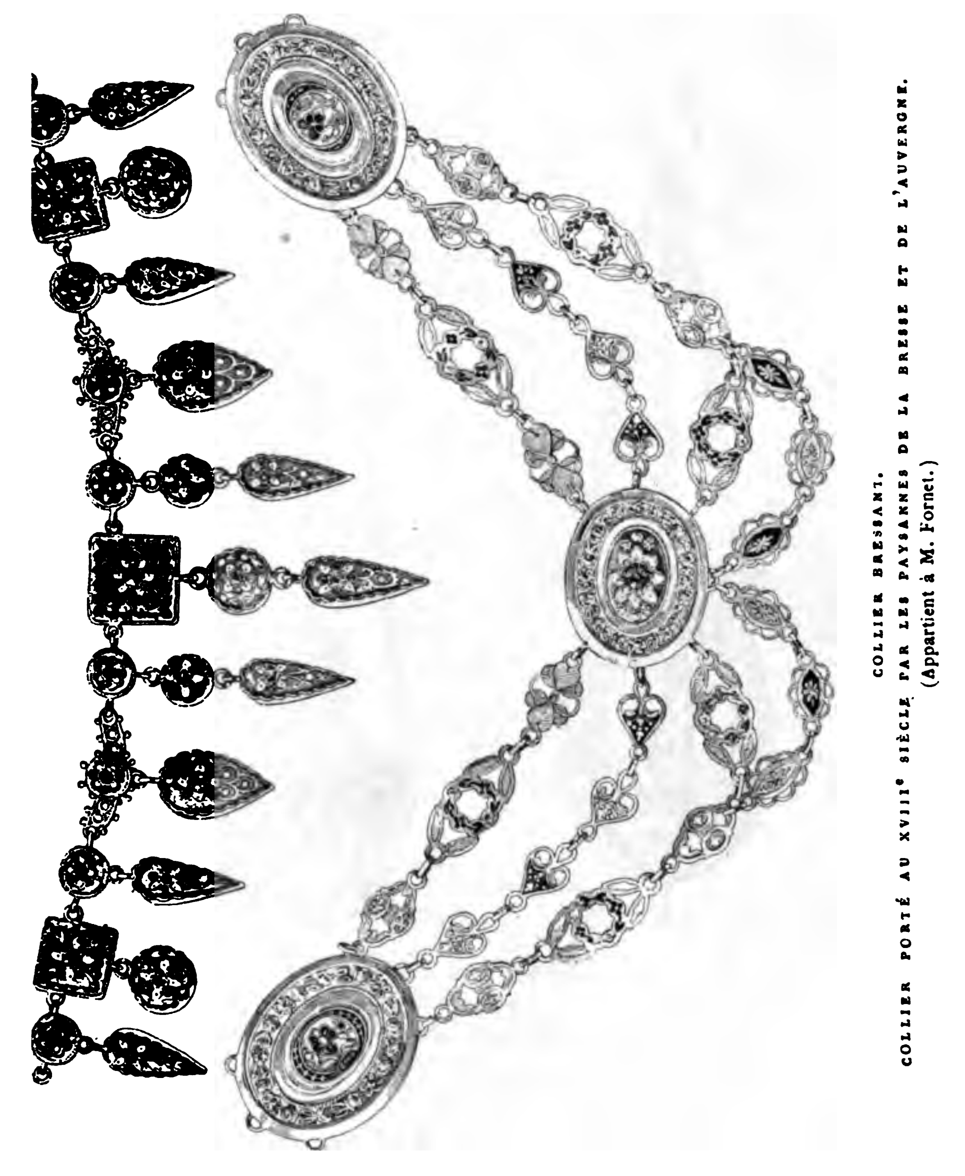
FERMOIR DE JASERONS.
Collection de M. Taburet-Boin.

De 1741 à 1792, toutes les femmes de chambre, marchandes, laitières, etc., portent un ou plusieurs rangs de jaseron, attachés juste à la naissance du cou, d'où part un bout droit par devant, auquel est attachée une croix à la Jeannette qui pend entre les deux seins. Les élégantes ont quelquefois ce même arrangement en perles enfilées, qui se termine tantôt par un Saint-Esprit, tantôt par un médaillon ovale. Cette mode a duré depuis le règne de Louis XIII, sous lequel elle semble avoir pris naissance. Les dessins de Callot nous montrent des bourgeoises, les unes en promenade, les autres en train de broder, qui ont à leur cou, soit la petite croix, soit le Saint-Esprit.

Cet autre collier se portait, au XVIIIe siècle, dans les campagnes de la Bresse et dans l'Auvergne. Il est composé de trois plaques principales, dont les centres sont enrichis de motifs en émaux assez fins. Ces trois plaques sont reliées par des chaînes faites de maillons plats et minces découpés et émaillés également.

Vers le milieu de notre siècle, les paysannes de ces contrées voulurent se mettre à la mode, c'est-à-dire qu'elles échangèrent leurs bijoux typiques contre le produit banal qui tend à s'universaliser. Bien des bijoutiers mettaient à regret à la refonte ce vieux bijou qui leur semblait intéressant, aussi plusieurs eurent l'idée de garder et de collectionner les plaques émaillées qu'ils enlevaient avec soin avant de jeter le reste au creuset. C'est en cherchant l'utilisation de ces petits matériaux qu'un fabricant de Bourg trouva le bijou moderne connu sous le nom de bijou Bressan. Après avoir d'abord groupé les débris qu'il avait conservés, il fit ensuite de petites plaques d'émail qu'il utilisa de la même manière.

Une vieille gravure, intitulée : *la Mère à la mode*[1], nous représente une élégante qui porte en sautoir, de l'épaule droite à la hanche



COLLIER BRESSANT.
COLLIER PORTÉ AU XVIIIe SIÈCLE PAR LES PAYSANNES DE LA BRESSE ET DE L'AUVERGNE.
(Appartient à M. Fornet.)

gauche, une grande chaîne d'or à mailles forçat, à laquelle est suspendu un médaillon losange encadrant un portrait. Une autre, qui

1. *Mœurs et Costumes* (Cabinet des Estampes).

reproduit le costume d'une dame de cour, nous la fait voir avec un triple rang de perles autour du cou, des boucles d'oreilles et un nœud de corsage en diamants, des bracelets, une châtelaine et sa montre. Les bourgeoises n'osaient pas s'orner de ces bijoux qui distinguaient



PENDANTS STYLE EMPIRE.

les dames de qualité, et lorsque vint la Révolution, elles remplacèrent leur croix à la Jeannette par des médaillons faits avec de la pierre fournie par la démolition de la Bastille.

Lorsque vint l'Empire, on chercha à ressusciter le grec et le romain. On suspendit après les colliers des flacons qui avaient la forme d'une amphore ou des tulipes enrichies d'une fleur de rubis entourée de roses, souvenirs dénaturés de l'ancienne bulla. On fit entrer les camées, les agates arborisées, dans la composition des tours de cou.

On exécutait avec les camées des pièces considérables, ainsi qu'on peut le voir, en un collier que portait l'impératrice Joséphine dans un de ses portraits. Ce collier était composé de quinze à dix-huit grands camées ovales, entourés de brillants et reliés entre eux par quatre rangs de fines chaînettes en brillants.

Pendant l'Empire, les brillants et les perles reparurent au cou des élégantes, et la croix à la Jeannette, ainsi que le jaseron au cou des paysannes. Les bourgeoises se mirent des perles au cou, en y ajoutant souvent la croix des paysannes, ce qui leur faisait une moyenne, et les femmes de la Halle suspendirent sur leur poitrine des portraits militaires peints dans de grands médaillons ovales. La mode vint aussi de porter en collier des améthystes, des péridots, des aigues-marines, des topazes jaunes et roses tenus dans des montures en cannetille courant à plat, qu'on entremêlait de petites feuilles et de petites rosaces estampées.

Au point de vue du goût et de l'invention, l'époque impériale ne nous offre à peu près rien en bijouterie, et la Restauration, en reprenant une partie des traditions déjà surannées des règnes qui l'avaient précédée, ne fournit pas davantage de matériaux nouveaux. Il faut atteindre le second tiers du XIX[e] siècle, époque à laquelle la connaissance des styles commence à se répandre, pour constater, dans l'industrie, une tendance marquée à sortir de la vieille routine. Les grosses et laides chaînes volumineuses à mailles estampées,

COLLIER AVEC CAMÉES.

qui avaient été portées avant 1830, furent alors remplacées par de fins cordons d'or souples, qu'on appelait *chaînes-sautoirs,* bien qu'on les portât tombant droit par devant. Ce cordon, muni d'un coulant qui était quelquefois orné de pierres précieuses, tenait la montre qu'on mettait dans la ceinture. Les hommes le portaient aussi bien que les dames.

Une autre chaîne moins longue, qui prit le nom de *Léontine,* vint après. Elle était attachée par le haut à une petite broche et tenait par l'autre extrémité à la montre, de laquelle partait une chaîne encore plus courte, pour suspendre la clef et le cachet. Ce bijou, qui se portait entre le col et la ceinture, n'avait déjà plus rien du collier, sans avoir encore rien du crochet de ceinture; il tenait le milieu entre les deux. Fossin fit, en 1850, une Léontine charmante, dont la petite broche était une pastille de jaspe sanguin centrée d'un rubis incrusté et entourée d'une ligne de roses et de petits rubis alternés. La montre, la clef et le cachet étaient décorés à l'avenant.

La plus grande simplicité régnait à la cour du roi Louis-Philippe, et les riches parures ne s'y montraient que rarement. Il faut atteindre les années qui suivirent pour voir reparaître les colliers en perles et en brillants; cependant la mode classique des rivières avait subsisté, et cette mode, qui resta le privilège de quelques-unes jusqu'au jour de la découverte des mines du Cap, devint générale après cet événement. Elle semble actuellement jouir d'une moindre faveur.

Notons en passant que les Anglaises, fidèles à leurs traditions nationales, n'ont, je le crois bien, pas discontinué de porter des bijoux de jaïet, et que, dans cette mode, le collier fait de larges mailles prises à même le lignite, et terminé par un médaillon de même matière, a toujours joué un rôle considérable. Elles semblent avoir remplacé récemment cette mode par celle de porter juste au cou, et par-dessus le collet droit montant de leur corsage une chaîne d'argent également terminée par un médaillon. Peut-être doit-on à leur initiative la mode de porter le pendant de cou, qui fit sa réapparition au commencement du second Empire, sous la dénomination préférée de *loket,* et qui dura chez nous pendant l'espace de trente années.

On en fit de toutes sortes et de tous les styles. Le joli dessin de Froment Meurice le père fournit un exemple de l'élégance que pouvait atteindre ce bijou. Conçu dans l'esprit des œuvres de la Renaissance, il était, comme eux, décoré d'émaux variés. Les néréides

émaillées nature se détachaient sur l'azur de la coquille, au milieu du vert éclatant des roseaux. Le petit camée si fin était entouré de rinceaux d'émail blanc courant sur un fond vigoureux, et les pendants de perles étaient rattachés au motif principal par des guirlandes de fleurs et de fruits émaillés. Je cite ce bijou parce qu'il fournit une idée exacte des tendances et du goût de Froment Meurice lorsqu'il traitait une pièce de bijouterie; mais on sait qu'il fabriquait de grandes orfèvreries auxquelles il doit surtout sa réputation, et qu'il ne s'occupait guère du bijou proprement dit que d'une façon complémentaire. Le médaillon de cou sur lequel A. Falize fit pour la première fois le mariage de ses jolis ornements en émaux transparents, s'entrelaçant sur un fond neutre d'émail opaque, était une jolie invention dont l'emploi devait donner plus tard naissance à tout un système de décor séduisant et nouveau, plus particulièrement appliqué aux bracelets.



PENDANT
PAR FROMENT MEURICE (le père).

Ces lokets ou pendants de cou avaient fourni aux fabricants l'occasion de montrer toutes les ressources de leur art, d'en faire valoir toutes les recherches. Les pierres sans défaut, les plus délicates ciselures, les plus fins émaux étaient employés à leur confection. Il y en eut de toutes les formes, mais la plus usitée fut celle du médaillon ouvrant. L'ornementation de ces médaillons que la mode attachait au cou, quand, quelques années auparavant, elle les avait suspendus au bras, offrait des variantes infinies, parmi lesquelles une des plus jolies était, sans contredit, un cristal de roche entouré d'un rang de diamants mignons et portant incrusté au centre un chiffre ou un monogramme fait en petites roses.

La joaillerie s'empara de ce bijou pour y monter aussi ce qu'elle

avait de plus rare et de plus précieux. Ce ne furent que saphirs merveilleux, œils-de-chat flamboyants, perles parfaites de blancheur et de forme, perles noires très grosses et d'un prix plus extraordinaire



MÉDAILLON DE COU PAR A. FALIZE (le père).

encore que la couleur de leur peau, le tout entouré de superbes brillants blancs dont la monture échappait à l'œil le plus exercé.

Tout en reconnaissant qu'il est impossible de choisir et de monter plus habilement les pierres qu'on ne le fait aujourd'hui, on est contraint, à l'aspect de ces merveilleux produits naturels dont le mystère de la fabrication nous échappe absolument, de convenir que la nature est aussi une grande artiste à ses heures.

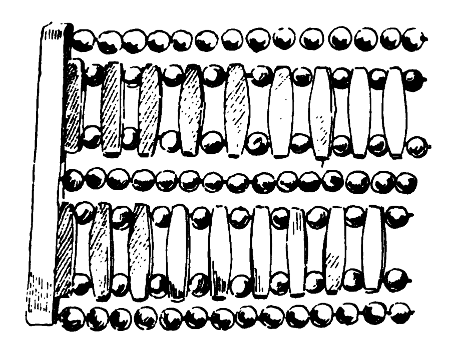
CHAPITRE V

BRACELETS

Il semble que le bracelet soit un des premiers bijoux dont l'homme ait eu l'idée de se parer, et cependant c'est celui qu'on rencontre en moins grande quantité dans toutes les collections.

Les plus anciens bracelets que nous ayons sous les yeux sont ceux que portaient les Égyptiens. Ils sont composés de verroteries de diverses couleurs, enfilées de manière à former des dessins. Ces verroteries semblent n'être elles-mêmes que la reproduction ou la copie de pierres dures, telles que cornalines rouges et blanches, lapis, sardoines, etc., qui probablement étaient spécialement réservées, à cause de leur valeur, pour l'usage des seigneurs et des grands.

L'existence de ces bijoux nous est révélée par les peintures ou



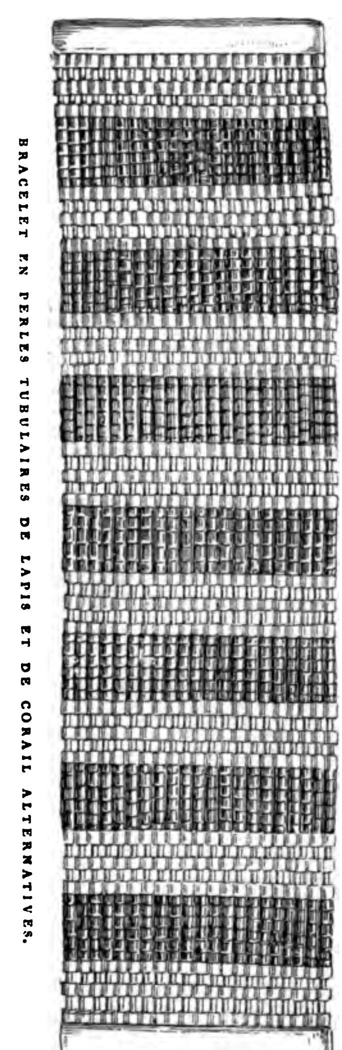
BRACELET EN PERLES DE LAPIS, DE CORNALINES, ETC.

reproductions de peintures égyptiennes, ainsi que la façon dont ils étaient portés. Ils y sont figurés par une bande de couleur rouge ou bleue. On se rappelle que le large collier y est représenté par le même procédé, d'où il semble résulter que colliers et bracelets étaient com-

posés des mêmes matières. Ils se portaient par quatre : un à chaque poignet et un à chaque bras au-dessus du coude.

Le Louvre possède (salle civile Q) :

1° Un bracelet de cornalines taillées un peu en forme de navettes, enfilées sur deux rangs parallèles, qui alternent avec trois rangs simples de grains de cornaline ;



BRACELET EN PERLES TUBULAIRES DE LAPIS ET DE CORAIL ALTERNATIVES.

2° Deux autres bracelets qui font la paire, composés chacun de quinze rangs de perles tubulaires en lapis courant parallèlement autour du bras, et dont la note bleue est coupée dans l'autre sens, à chaque demi-douzaine de perles, par trois perles d'or de même grosseur qui forment une série de zones jaunes de toute la largeur de l'objet. Toutes ces perles sont enfilées par des fils de métal qui ont assez d'élasticité pour épouser la forme du bras sans grand effort. Les deux extrémités de ces fils sont fixées dans des boîtes en or faisant fonction de fermoirs;

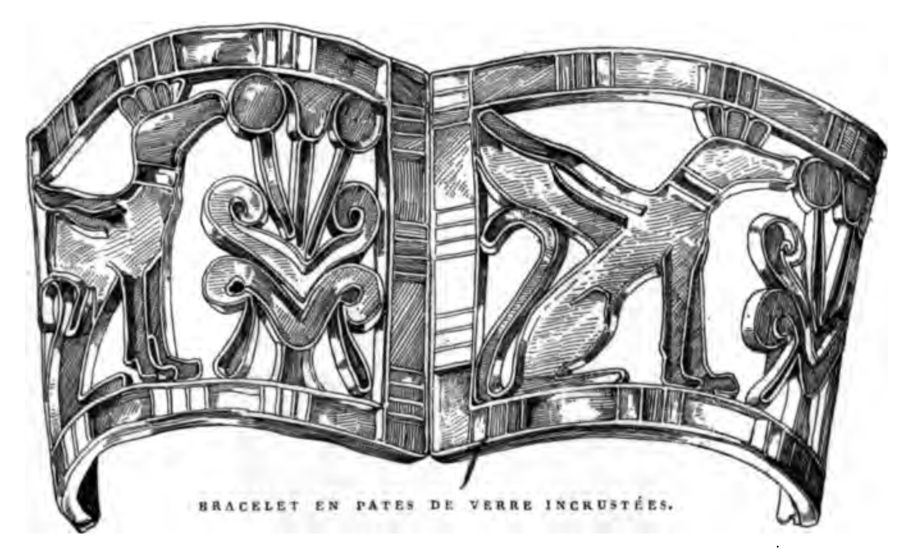
3° Enfin un quatrième du même genre que ces derniers, mais plus large, et composé de vingt-quatre rangs de perlettes en lapis ou pâtes bleues, alternant par travées avec des coraux ou pâtes rouges.

Le British Museum conserve un bracelet composé de trois rangs de petits disques d'or enfilés, et une paire de bracelets plats, larges de cinq centimètres chacun, divisés en cinq zones sur la largeur, chaque zone formée par un chevron d'or et un chevron d'émail alternés, l'émail ayant été incrusté dans le métal où des vides ont été réservés. Ce genre de bracelet est rigide. La partie du dessus, formant à peu près un tiers de la circonférence, s'ouvre à l'aide de charnières très fines, pour laisser libre le passage de la main ou du poignet. Le dessus représente une divinité quelconque assise entre deux uræus. Ils sont au nom de

Nemrod, de la XXII[e] dynastie, et nous sont parvenus passablement détériorés.

Voilà un assez maigre butin. Pour le compléter, il faut avoir recours aux dessins et aux peintures, car on ne rencontre dans les bas-reliefs ou statues aucune trace de ce bijou, tandis que, on se le rappelle, nous y avons trouvé le collier.

Il y a encore au Louvre deux larges bracelets d'or qui ont vrai-



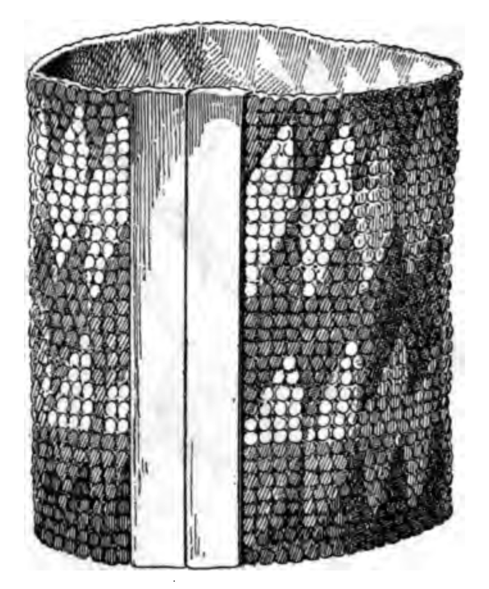
BRACELET EN PATES DE VERRE INCRUSTÉES.

semblablement été incrustés de pâtes de verre de diverses couleurs, taillées suivant les formes des alvéoles qu'elles remplissaient. Ils sont formés chacun de deux demi-cercles rigides réunis par des charnières. Le dessin qui orne ce demi-cercle est exécuté à jour dans une sorte de cadre. L'un d'eux représente un animal ailé accroupi et tourné vers une fleur de lotus. Il est répété sur chacun des demi-cercles. L'autre, un lion dans la même position, au milieu de fleurs de convention. Il est également répété.

Le dessin de ces pièces est loin de répondre à ce qu'on serait en droit d'attendre des artistes qui ont exécuté les belles bagues et les délicieuses amulettes que nous avons étudiées; il est d'une infériorité notoire et l'exécution en est assez grossière.

Les Égyptiens ont possédé à différentes époques le grand art d'indiquer, par quelques lignes d'une justesse remarquable, l'allure et le caractère du sujet qu'ils avaient à représenter, et l'on reste étonné en face de ces deux bracelets. Ils sont absolument enfantins. Malgré cette

infériorité, il importe néanmoins de constater que ce sont les seuls bracelets d'or égyptiens que possède le Louvre, et je crois qu'il faut bien se garder de les considérer comme des échantillons. Les jolis pectoraux incrustés également de pâtes de verre, qui figurent dans les vitrines voisines et dont je parlerai plus tard, nous montrent assez avec quel art et quel goût les Égyptiens exécutaient ces travaux d'émaux, et quelquefois de pierres dures taillées dans des alvéoles, de



BRACELET FAIT DE PERLETTES DE COULEUR ENFILÉES, TROUVÉ DANS LA SÉPULTURE DE LA REINE AAH-HOTEP.

façon à produire des dessins en mosaïque de différentes couleurs, dont les indications linéaires étaient données par les cloisons d'or. Je serais plutôt tenté d'attribuer ces deux bracelets à une mauvaise époque. Le catalogue ne les mentionne pas; c'est dire qu'ils ne sont classés ni historiquement ni chronologiquement.

Le Musée de Boulaq conserve des bracelets qui ont été trouvés dans la sépulture de la reine Aah-Hotep.

C'est d'abord un bracelet à double charnière, comme ceux décrits plus haut. Les figures d'or sont finement gravées sur un fond de pâte de verre bleu imitant le lapis.

Un autre bracelet composé de deux demi-cercles rigides réunis par une charnière. La partie extérieure représente un vautour, les ailes déployées. Les plumes sont en pierrettes de lapis, de cornaline et de

pâte de verre couleur de feldspath, enchâssées dans des cloisons d'or. La partie postérieure, plus mince, est formée de deux bandeaux parallèles ornés de turquoises. Ce bracelet est énorme. S'il a servi, il a pu, à cause de sa dimension, n'être porté qu'à l'humérus.

Deux autres bracelets faits de perles d'or, de lapis, de cornaline rose et de feldspath vert, enfilées de façon à produire un joli dessin et une grande harmonie de couleurs.

Enfin, quelques grands anneaux creux et d'autres pleins ayant dû servir au même usage. Mais ce sont là des bijoux royaux, et si nous devons juger dès à présent du rôle que jouait la bijouterie dans la civilisation égyptienne, nous pouvons conjecturer que, pendant bien longtemps, elle a consisté en objets faits de pâtes de verre, de schistes émaillés, de verroteries enfilées, rappelant autant que possible les onyx, les sardoines, les lapis, les cornalines et les turquoises, qui, en leur qualité de pierres fines, étaient plus spécialement réservés aux personnages de la classe supérieure, que les bijoux d'or ont pendant longtemps été rares et que le précieux métal a été spécialement réservé à fabriquer des sceaux ou des ornements royaux et sacerdotaux, et quelquefois des présents émanant de la munificence royale. Il est vraisemblable qu'ils le tiraient des hautes montagnes, vers le Nil supérieur. Diodore de Sicile décrit une région aurifère au sud de l'Égypte, entre les confins de l'Arabie et de l'Éthiopie. Les mines étaient détenues par les Éthiopiens, avec lesquels les Égyptiens étaient en état de guerre perpétuelle et auxquels le sort des combats devait livrer cet empire des Pharaons (XXVe dynastie) dont ils avaient été longtemps tributaires.

Du reste, cette présomption, que les matières précieuses entraient dans les coffres royaux beaucoup plus par droit de conquête que comme résultat d'exploitations minières, est confirmée par l'inscription hiéroglyphique gravée sur le rebord du vase d'or qu'on voit au musée du Louvre, dans la vitrine H (numéro 358), vase dont je n'ai malheureusement pas à m'occuper ici, cet objet appartenant à la catégorie des pièces d'orfèvrerie. Voici cette inscription telle que la donne le catalogue[1] :

« Don de récompense royale fait par le roi de la haute et basse Égypte, Touthmès III, au noble chef, divin père, aimé de la divinité,

1. *Catalogue des Antiquités égyptiennes*, par P. Pierret (1877).

remplissant le cœur du roi (c'est-à-dire accomplissant sa volonté) en tout pays et jusque dans les îles de la mer (Méditerranée), remplissant les magasins de lapis, d'or et d'argent; gouverneur des contrées et gouverneur des troupes, favori de Dieu, bon maître des deux pays, (le roi) le basilicogrammate Toth, véridique. »

Le catalogue ajoute : « Il ressort de cette inscription que le plateau dont il s'agit a été, ainsi que le suivant, offert par le roi Touthmès III au fonctionnaire Toth, comme récompense de ses services. »

Il est facile de voir que ces services consistaient principalement à remplir les magasins du roi de lapis, d'or et d'argent. Il est vrai que le catalogue donne, dans une note, aux mots *remplissant les magasins*, le sens de *collecteur d'impôts*, impôts forcés probablement, impôts de guerre certainement, prélevés par ce gouverneur de troupes qui allait en tout pays et jusque dans les îles de la Méditerranée pour approvisionner les magasins de son maître.

On est donc porté à conclure de tout ce qui précède que l'or n'était pas très commun dans ce pays et, comme je l'ai dit plus haut, que la plupart des bijoux qu'on y portait étaient faits de grains de pierres naturelles et de verroteries enfilées. Déjà, en étudiant les colliers, la même appréciation m'avait été suggérée, car, à part les objets de provenance royale, nous n'en avons rencontré qu'un seul en or, et l'on peut supposer que s'il n'est pas de fabrication étrangère, au moins appartient-il aux derniers temps de la monarchie égyptienne, alors que l'or, par suite des transactions commerciales, était devenu moins rare.

Les bracelets d'or étaient en usage chez les israélites pour les deux sexes.

Lorsque Juda rencontre Thamar, sa belle-fille, dans un endroit écarté, et qu'il la prend pour une courtisane, il cherche à obtenir ses faveurs. Celle-ci lui demande en échange son bâton, son anneau et son bracelet.

Lorsque Saül se fut percé de son épée, un guerrier le dépouilla des bracelets dont ses bras étaient couverts; et pour la construction du tabernacle, hommes et femmes, dit l'*Exode*, offrirent leurs bracelets.

Les fouilles faites à Khorsabad nous ont révélé que, de même que les Égyptiens, les Assyriens avaient coutume de porter quatre bracelets, c'est-à-dire deux à chaque bras. Quelques-uns n'en portaient

que trois ou deux. Peut-être la quantité de bracelets indiquait-elle le rang du personnage. En tout cas, les soldats et les gens du peuple n'en portaient pas.

Cependant on peut croire que les Assyriens donnaient quelquefois des bracelets aux soldats pour récompenser leur valeur, comme l'ont fait plus tard les Romains, si l'on s'en rapporte à un grand bas-relief représentant deux guerriers qui transportent un chariot de guerre. A part cet exemple, ce bijou ne figure jamais au bras des gens du peuple dans les sculptures qui représentent les scènes de la vie civile, agricole et industrielle.

La reproduction de ces bijoux, en pierre sculptée, ne peut que donner une idée incomplète de ce qu'ils devaient être.

Deux bas-reliefs provenant du palais de Nemrod (xe siècle avant J.-C.), qui sont conservés au Musée assyrien du Louvre, nous montrent chacun un personnage en marche, orné d'une grande paire d'ailes, qui porte des bracelets variés de forme. Trois de ces bracelets sont faits d'une sorte de lame unie dont les deux extrémités, au lieu de se joindre après avoir contourné le bras, passent à côté l'un de l'autre et se terminent ensuite brusquement, assez semblable à un fragment de spirale. Le quatrième montre une plaque ronde, dont le centre est occupé par une fleur ronde à quatre pétales doubles. Le cercle est strié dans le sens de sa longueur. Le bas-relief, de même provenance, qui lui fait face et dont le personnage a une tête d'aigle, a les deux mêmes bracelets en spirale au gras de chacun de ses bras et le même bracelet rosace au poignet gauche; mais il en porte un au poignet droit qui est formé de deux joncs parallèles collés l'un à l'autre, et dont les extrémités sont coupées droit sans se joindre et en laissant subsister un vide.

Le grand bas-relief provenant du palais du roi Sargon (viiie siècle) nous fait voir deux personnages en marche, l'un derrière l'autre, ornés chacun de deux bracelets au bras gauche. Celui du poignet est fait d'un jonc tout uni et fermé comme un anneau; celui du gras du bras d'un jonc ciselé et orné de stries horizontales et transversales alternées, et faisant deux fois le tour du bras en spirale.

Je vois encore (no 15) un Assyrien dont chacun des poignets est orné d'un bracelet fait de quatre corymbes doubles emmaillés ensemble, au bras d'un autre (no 17), un corps large strié maintient une plaque ronde représentant le même corymbe.

Quand j'aurai cité le bracelet à corps double ayant pour plaque une fleur à quatre pétales doubles (nº 11) et le corps fait d'un triple jonc (nº 10), j'aurai bien enregistré les formes les plus usuelles, mais je ne saurai dire en quel métal étaient fabriqués ces objets et s'ils étaient ciselés ou revêtus d'une ornementation rapportée.

Cependant le travail d'un cercle d'or provenant de Camirus et Yalisus dans l'île de Rhodes, et aussi celui d'un diadème assyrien



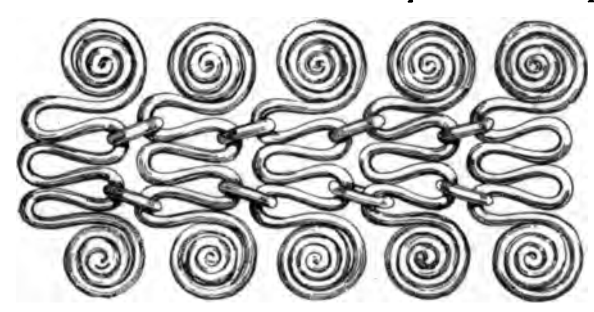
BRACELET DE BRONZE A TÊTES DE TAUREAUX, RÉDUIT AUX 2/3.

en or, pièces qui sont conservées au British Museum et qui offrent la plus étroite analogie de caractère avec ces représentations sculptées de bijoux, me font pencher à croire que les fleurs qu'elles reproduisent étaient traitées en feuilles d'or très minces superposées, comme semble avoir été tout le premier bijou qui succéda aux bractées proprement dites. Ce travail mince était ensuite cousu, quelle que soit sa destination, diadème ou bracelet, après une lanière de cuir, ou sur une écorce souple qui lui donnait à la fois la solidité réelle et l'apparence.

Il faut aussi mentionner le bracelet publié dans *Mycènes,* et qui, bien qu'exceptionnellement lourd et massif, offre aussi une grande analogie de dessin avec les bracelets assyriens. Le tour de bras est orné de traits verticaux entre deux marges formées par deux bandes

circulaires, et de plus est, comme ceux-ci, décoré sur le dessus d'une belle fleur d'or[1]. Cette fleur forme le centre d'un motif en argent qui semble avoir dû représenter quatre feuilles destinées à encadrer la fleur. C'est le seul bijou appartenant à cette époque reculée dans lequel j'ai vu l'or et l'argent employés ensemble pour produire un effet décoratif.

La salle des bronzes antiques, au Louvre, conserve un gros et énorme bracelet en bronze, terminé à chaque extrémité par une tête



BRACELET EN BRONZE.
Collection de M. Aug. Castellani.

de taureau chimérique d'un caractère remarquable, qui est de provenance assyrienne.

Il appartient probablement à une époque moins reculée. Il est moulé et massif. Son poids est tel qu'il faut douter qu'il ait jamais servi. Peut-être faut-il y voir un de ces anneaux que les conquérants faisaient porter aux prisonniers de marque dont ils se faisaient suivre partout.

On se rappelle avoir vu, au chapitre précédent, des colliers faits en bronze, dont la spirale formait la caractéristique; l'un d'eux provient de la collection de M. Auguste Castellani, de Rome, ainsi que ce bracelet dont le caractère d'ornementation rappelle d'une façon remarquable un bracelet d'or trouvé[2] sur l'emplacement présumé de Troie. Ce dernier n'est pas fait en mailles à jour comme celui-ci, mais rigide comme un rond de serviette; il porte tout autour deux rangées parallèles de petits ornements en fils soudés, ayant exactement la forme d'une porte d'agrafe moderne, avec les extrémités roulées en spirales.

Le musée Kircher, à Rome, possède un grand nombre de ces objets en bronze et d'autres qui en dérivent. Ils sont tous de provenance cau-

1. *Mycènes*, par M. Schliemann.
2. *Ilios*, par M. Schliemann.

casienne. Ce brevet d'origine se trouve confirmé par les savantes études de M. Alexandre Bertrand[1].

Nous avons vu que, dès les temps reculés, des colonies asiatiques sont venues s'établir à Cœre, et de là se sont répandues dans l'Étrurie. Vraisemblablement, cette colonisation se faisait par le bassin de la Méditerranée.

Mais une autre émigration, paraissant venir du Caucase, remontait le cours du Danube. Une partie abordait l'Italie subalpine, tandis que l'autre se répandait dans le nord de l'Europe; cette émigration apportait avec elle la spirale en bronze.

« La spirale, dit M. Alexandre Bertrand, a son gisement principal, ou ses gisements principaux dans les contrées danubiennes et septentrionales d'un côté, dans la vieille Étrurie de l'autre. » Il ajoute : « La spirale, dit notre éminent confrère, M. Adrien de Longpérier (Congrès de Paris, 1867, p. 251), ne se voit pas sur les monuments de Phénicie. C'est peut-être le seul ornement que l'on n'y rencontre pas. Inconnu dans le sud de l'Italie, on le retrouve en Étrurie et sur les vases à bec relevé de caractère étrusque que l'on a recueillis en Gaule. » Et plus loin encore : « Le point central de son règne, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, me semble être les Alpes et les chaînes alpestres du Tyrol autrichien. Elle ne s'est montrée au contraire ni à Villanova, ni à Marzabotto, mais elle reparaît dans l'Étrurie centrale et est commune en Danemark, en Suède et en Irlande[2]. »

M. Alexandre Bertrand ajoute : « L'Italie supérieure a eu, comme les pays transalpins, *son âge antiétrusque,* et cette civilisation antique, quelque nom que vous vouliez lui donner, *pélasgique, ombrienne ou celtique,* a laissé des traces nombreuses sur le sol, ou pour mieux dire dans le sol de la péninsule. Une série de sépultures et même de cimetières, appartenant aux temps primitifs et s'échelonnant de Chiusi dans les Apennins, à Hotting dans le Tyrol, en sont la preuve évidente, et prouvent en même temps que cette première civilisation a pénétré au sud des Alpes, en grande partie au moins, par la voie du Danube, l'antique voie des Argonautes. Ainsi ce n'est pas seulement en Gaule, en Germanie, en Danemark, en Angleterre, en Irlande que

1. *Archéologie celtique et gauloise,* par Alexandre Bertrand.
2. Je dois dire qu'il a été trouvé à Mycènes et sur l'emplacement présumé de Troie, des poteries et des bijoux dans lesquels la spirale forme la base de l'ornementation. (Voir *Mycènes* et *Ilios,* par le Dr Schliemann.)

nous trouvons d'anciens bronzes qui ne sont ni helléniques ni étrusques, c'est aussi sur le sol même de l'Italie, à deux pas de l'Étrurie centrale et dans les plaines du Pô, où les Étrusques paraissent avoir longtemps dominé. *L'influence assyro-phénicienne ne se fait sentir que plus tard, au pied des Alpes.* »

J'ai tenu à citer ces différents passages et principalement le dernier, parce qu'il en ressort deux démonstrations également intéressantes pour notre étude.

La première est celle du chemin suivi par la spirale, la seconde est celle de la date de son introduction en Étrurie, qui aurait précédé celle de la colonisation asiatique, qu'on fait remonter au VIIe siècle avant notre ère.

Le musée Kircher possède une belle collection de pièces en spirales, entre autres un bracelet de toute la longueur de l'avant-bras, fait d'un fil de bronze tourné, dont l'une des extrémités se termine en une spirale très relevée, plus petite, qui sans doute est destinée à préserver la saignée. J'ai retrouvé au British Museum une grande quantité de ces bracelets. D'autres spirales, tournées sur un diamètre d'environ 16 centimètres en forme de cônes aplatis, paraissent avoir été destinées à garantir la poitrine sur laquelle on les portait suspendues.

Si ces pièces en bronze, à cause de leur forme et de leur emploi, ressemblent à des bijoux, elles ressemblent également à des armures. Il faut convenir qu'on pourrait les qualifier bijoux défensifs. La spirale seule, et la spirale répétée souvent dans le même objet, constituait, en somme, une sorte de cuirasse.

Son antériorité et l'usage auquel elle était destinée se trouvent être affirmés par la représentation d'un combat fait sur un vase étrusque des plus anciens, qui a été trouvé à Cœre. Elle forme la terminaison des cnémides d'un guerrier et se trouve placée de façon à préserver ses jarrets.

Le cercle à enroulements trouvé dans le tumulus gaulois de Magny-Lambert[1], et qui, on le reconnaît, n'est pas d'origine gauloise, a, paraît-il, été porté aux jambes. Mais le même ornement se portait également au bras. Il en a été trouvé un à Sarrelouis tout semblable à celui-ci, et qui est bien considéré comme ayant été porté au bras. Il appartient à M. Haltmann de Mayence. La salle des bronzes au Louvre en con-

1. *Archéologie celtique et gauloise*, par Alexandre Bertrand.

serve un bien remarquablement beau et grand, dont le diamètre et la construction ne peuvent pas donner lieu à une autre supposition. On peut attribuer ce beau spécimen à l'une des dernières périodes de cette époque reculée, à cause du caractère et de la rectitude de l'ornementa-



CERCLE A SPIRALES EN OR, DE MAGNY-LAMBERT.

tion qui le décore. Il a été trouvé dans les fouilles du théâtre de Manderne, Haut-Rhin.

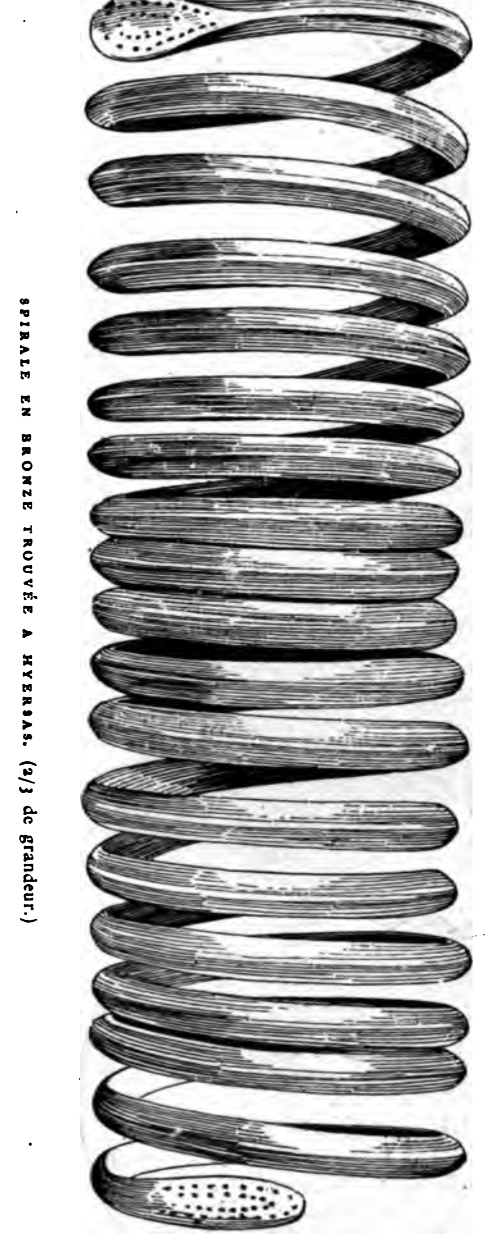
Un autre, presque exactement semblable, à la richesse de l'ornementation près, est conservé au Musée de Mayence. Il a été trouvé à Blodesheim, dans la Hesse rhénane.

Le Caucase central, d'où proviennent ces pièces, paraît donc avoir



BRACELET DE BRONZE TROUVÉ A MANDERNE (HAUT-RHIN).
(2/3 de grandeur.)

été le foyer d'origine de la spirale en bronze et de ses dérivés. Nous la



SPIRALE EN BRONZE TROUVÉE A HYERSAS. (2/3 de grandeur.)

voyons suivant la vallée du Danube, pénétrer dans la chaîne alpestre du Tyrol autrichien et dans les Alpes, se répandre de là dans la Cispa-

dane, où des fouilles récemment faites ont mis au jour un grand nombre d'objets qui sont actuellement au Musée de Bologne; puis elle remonte vers les régions norvégiennes du continent, et nous retrouvons dans les antiquités suédoises une grande spirale en bronze trouvée à Hyersas[1]. Le Cabinet des Antiques à Paris en conserve une à peu



BRACELET EN BRONZE TROUVÉ A RÉALLON (HAUTES-ALPES).

près semblable. Ces deux pièces ont de moins que celle du musée Kircher, dont il est parlé plus haut, la petite spirale relevée qui devait préserver la saignée.

On peut croire que ces espèces de brassards en fils de bronze furent plus tard remplacés, chez certains peuples, par des bracelets d'airain composés d'anneaux allant en grandissant, reliés entre eux par des courroies mobiles; les anneaux en se choquant rendaient, dit-on, un bruit éclatant. Le musée de Cluny, parmi ses bracelets celtiques, en possède un qui se rapproche de celui-là.

1. *Antiquités suédoises*, par Oscar Montélius.

D'autres bracelets en bronze, qui semblent avoir été portés comme bijoux, ont été découverts en grande quantité sur tous les points de l'Europe occidentale. Ils offrent entre eux cette ressemblance que l'ornementation qui les décore est formée exclusivement de lignes géométriques. Cette parité leur donne un air de famille qui ne peut échapper.

M. Alexandre Bertrand explique cette singularité en disant[1] : « L'Europe occidentale tout entière, sauf l'Espagne peut-être, sur



BRACELET EN BRONZE TROUVÉ A RÉALLON (HAUTES-ALPES).

laquelle nous n'avons encore que peu de renseignements, a, dès une époque qui remonte au moins au xe siècle avant notre ère, connu, quoique inégalement dans toutes ses parties, l'importation d'armes, de *bijoux* et d'ustensiles de bronze de toute sorte.

« Si un certain nombre d'ornements et de bijoux de même caractère, nous pourrions dire de même fabrique, se retrouvent ainsi aux époques primitives, pour ainsi dire aux points extrêmes de l'Europe, la ressemblance des armes offensives et défensives est peut-être encore plus frappante. »

Le Musée de Saint-Germain conserve une collection assez considérable de ces bracelets en bronze.

Parmi ceux-ci, il faut remarquer un splendide bracelet dont la paire existe. Il est très grand, mais il en existe de plus volumineux encore

1. *Archéologie celtique et gauloise*, par Alexandre Bertrand (p. 195, 196 et 197).

et de plus lourds, un entre autres trouvé au lac de Neuchâtel, en Suisse, provenant de la palafitte de Cortaillot. Il y en a d'autres tellement petits que des femmes ou des enfants pouvaient seuls en faire usage. Vraisemblablement ces pièces étaient coulées dans des moules, comme les serpes et les haches de la même époque. Cette paire a été trouvée à Réallon.

La salle des bronzes antiques au Louvre en possède qui ont une grande analogie de caractère avec ceux-ci et qui y sont désignés sous la dénomination de bracelets romains.

Le musée du Vatican conserve des bijoux d'une étrangeté saisissante. Ils sont réputés appartenir à la civilisation étrusque primitive. Les archéologues italiens assignent à ces bijoux une origine antérieure même aux Phéniciens. Il est certain qu'ils rappellent, d'une façon plus accusée encore que les pendants et les colliers trouvés à Rhodes, l'esprit des conceptions qu'enfanta l'extrême Orient.

L'art persique, les masques coiffés du klaft à bouts carrés, qui caractérisent les premiers, appartiennent, soit à la vieille mythologie de l'Asie Mineure, soit à celle de l'antique Égypte.

Les sujets qui couvrent les bijoux dont je parle semblent au contraire, si l'on en juge par analogie et à première vue, être venus du fond des Indes.

Découverts dans les fouilles faites chez les Étrusques, ils augmentent encore le mystère qui enveloppe l'origine de ce peuple étrange. Ils corroborent certainement l'opinion de Sénèque, lorsque le philosophe s'écrie : *L'Asie revendique la Toscane.*

Parmi ces bijoux, les plus remarquables sont une paire de grands bracelets faits d'une feuille d'or large et mince, sur laquelle sont représentés des sujets estampés. Le British Museum en possède une paire semblable. C'est celle-ci que je vais décrire, parce que j'ai été mis à même de l'étudier attentivement.

La bande est faite en or très mince. Elle est longue de dix-neuf centimètres et large de cinquante-six millimètres. Elle est divisée, dans sa longueur, en deux parties égales, par une grecque qui la traverse au centre, et chacune des deux parties est elle-même formée de trois panneaux superposés. Ces trois panneaux forment la totalité de la composition. Ils sont répétés à contre-sens sur chaque moitié de chacun des deux bracelets, ce qui fait qu'elle y apparaît quatre fois.

La première zone en haut représente une scène qui a lieu entre

trois hommes debout et deux lions ailés. Les deux lions, dressés sur leurs pattes de derrière, posent chacun une de leurs pattes de devant



MOITIÉ MISE A PLAT D'UN BRACELET ÉTRUSQUE.

sur l'épaule de l'homme placé au centre, et lui donnent l'autre à serrer dans sa main. Les deux autres hommes, placés aux deux côtés de la composition, tiennent chacun la queue d'un des lions. Mais ce n'est

pas tout. Les pieds des personnages participent, ainsi que les mains, aux témoignages de cette singulière effusion. Tantôt c'est un pied d'homme qui presse une patte de lion, tantôt c'est une patte de lion qui caresse un pied d'homme. Cet arrangement est assez pittoresque et vaut qu'on le remarque. Quelques plantes indiquent que la scène se passe en plein air.

La seconde zone nous montre trois femmes debout, vues de face, rangées et alignées, et séparées par de grandes tiges de lotus, devant lesquelles elles semblent se serrer les mains. Peut-être les tiennent-elles.

La troisième zone est la répétition de la seconde. Tous ces personnages, hommes et femmes, sont coiffés du klaft dont les côtés se terminent en volute, qu'on voit quelquefois sur la tête de l'Arthémis persique et qui est particulier aux petites idoles en bronze appartenant aux vieux Étrusques. Il a, du reste, été trouvé de ces petites idoles dans la sépulture même où a été découverte la paire de bracelets conservée au Vatican. Elles y sont exposées dans la même vitrine.

Faut-il voir dans ces compositions la représentation de mythes qui nous sont inconnus, ou peut-on en trouver le sens dans le sujet même ? Il serait, dans ce dernier cas, assez simple. L'homme est au milieu de lions qu'il semble avoir domptés, la femme est dans les fleurs. Or, de tout temps et dans tous les pays, le lion a été pris pour l'emblème de la force de l'homme et la fleur pour celui des charmes de la femme.

Tous les détails, tous les traits du dessin de ces petits sujets sont indiqués, au bas des reliefs de l'estampe, par des lignes de granulations microscopiques.

Le cadre qui sépare le premier panneau du second est fait d'une ligne double de ces granulations; celui qui marque la limite du second est indiqué par une grecque élégante faite de granulations doubles; enfin la séparation centrale qui coupe en deux parties le bracelet est une large grecque.

Le cadre du haut est bordé d'une tresse sur laquelle s'appuient dix petits triangles, composés chacun de quatre rangs de granulations, c'est-à-dire 4, 3, 2 et 1 : ⁂ . Une grecque, toujours formée d'une double rangée de granulations et prenant naissance au-dessous de la première travée, borde intérieurement le bracelet de chaque côté. Elle est soutenue à l'extérieur par une autre bande faite alternativement de deux brettés ou fils cordelés, de deux fils unis et de trois fils brettés.

Chacun des deux bracelets conservés au British Museum est ouvert, c'est-à-dire que la bande est montrée à plat. A chaque angle, en haut et en bas, il y a un petit masque estampé, visage devant et visage derrière, assemblés en ronde bosse, également ornés de fines granulations et qui paraît avoir été mis là pour assurer la solidité de la pièce faite, je l'ai dit, en or mince. Cette précaution n'est pas la seule qui ait été prise, car le sujet de la première zone se retrouve à l'envers avec tout son relief, faisant office de doublure à celui qu'on voit à l'endroit. La matrice le reproduisait en double et tête-bêche, et l'ouvrier le pliait, de façon à obtenir double épaisseur aux deux extrémités de la pièce. Mais l'estampé de l'envers est resté nu et sans granulations. Une bride formant demi-jonc, pourvue de petits anneaux à son extrémité et ornée de chevrons en granulations, paraît lui avoir servi de fermeture.



FAÇON DONT SONT PRÉSENTÉS LES BRACELETS ÉTRUSQUES CONSERVÉS AU VATICAN.

Ceux qui sont au Vatican offrent quelques différences de détail.

D'abord ils sont présentés cintrés au contour du bras et non pas à plat comme ceux du British Museum. Puis ils sont fermés par de petites chaînettes au nombre de quatre, se réunissant pour n'en devenir que deux, qui elles-mêmes se rejoignent pour n'en faire qu'une, dont l'extrémité se divise de nouveau en deux et se rattache à l'autre côté du bracelet. Une autre différence assez notable existe dans le grand bord qui encadre les motifs du centre. Il est plus large et, au lieu d'être fait de cordelettes et de fils juxtaposés, il est orné de ces chevrons en granulations qui constituent la caractéristique remarquable que nous retrouverons sur les fibules étrusques.

La parenté de tous ces bijoux se trouve donc aussi bien établie par leurs similitudes décoratives que par les procédés employés à leur fabrication et l'unité de leurs lieux de provenance.

Tous sont obtenus par le procédé de l'estampage utilisé, tantôt en bas-relief, tantôt en ronde bosse par l'assemblage de deux coquilles. Tous sont ornés de lignes de granulations tellement ténues que la gravure la plus fine est impuissante à les reproduire, chaque granula-

tion n'étant pas elle-même plus large qu'un simple trait obtenu sur le papier.

J'en vais donner quelques exemples.

J'ai déjà dit que les petits triangles qui bordent la composition du haut étaient formés chacun par dix granulations réunies. J'ajouterai que chaque ligne de la grecque transversale placée sous le pied des femmes, et de celle qui les borde à droite et à gauche, indiquée sur le dessin par un simple trait, est tracée sur l'or par une double rangée de granulations. C'est prodigieux.

Dans ce travail, du reste, tout étonne le praticien. Il se demande d'abord comment ont pu être obtenus ces petits corps sphériques presque imperceptibles, qui ne semblent être en somme qu'une poussière d'or.

Il sait que les granulations se produisent de deux manières :

La première consiste à placer dans un creuset des couches successives de poussier de charbon de bois légèrement humide et de parcelles d'or espacées entre elles, puis de soumettre le creuset à l'action du feu, jusqu'à ce que la combustion du poussier ait acquis le degré de chaleur suffisant pour fondre chaque parcelle d'or, en lui donnant la forme sphérique. Mais ce moyen est loin de fournir des résultats satisfaisants.

La plupart du temps, les granulations ainsi obtenues sont poreuses, spongieuses, pas régulièrement rondes et n'ont jamais un grand éclat.

Dans la seconde manière, les parcelles d'or sont placées sur un charbon plat préparé pour cela et fondues, c'est-à-dire mises en grains, une à une, à l'aide d'une lampe et par l'action du chalumeau. Ce travail, on le conçoit, est disproportionnellement long. Encore se comprend-il lorsqu'il s'agit de granulations de la grosseur de celles qu'emploient nos ouvriers modernes; mais, en présence de celles que nous venons d'analyser, il devient tout à fait invraisemblable.

Et puis une autre chose me semble inadmissible.

Je ne puis croire que, dans l'origine, l'homme ait commencé par fabriquer des granulations, pour se réserver ensuite de les employer à tracer ces fins linéaments, ces grecques si délicates. Il a dû entrer, dans l'invention de ce système décoratif, une de ces indications fortuites fournies par la nature, un de ces hasards favorables, comme on en constate dans la plupart des inventions.

Je retournerai donc la proposition et je dirai :

L'homme n'a pas eu l'idée de faire des granulations pour les employer ensuite à réaliser un projet de bijou qu'il avait conçu.

Mais l'homme a conçu l'idée de ce bijou lorsqu'il a eu sous les yeux une très grande quantité de ces granulations qu'il avait recueillies.

On sait que les anciens trouvaient l'or principalement dans les rivières et dans les torrents. La Lydie, d'après Euripide, était riche en or; il y coulait le Pactole; mais la Colchide était la terre classique du précieux métal dans l'antiquité [1]. Les torrents de ce pays roulaient, dit-on, des paillettes d'or, que les habitants recueillaient à l'aide de vans percés de trous et de toisons à longue laine; de là découla ce mythe d'une toison divine où l'or pendait en franges brillantes.

L'emploi de la laine à la recherche de l'or fait très clairement comprendre qu'une partie de ce qu'on en recueillait était divisée en poudre fine. S'il en eût été autrement, les vans ou cribles auraient suffi à retenir le tout.

La belle image de la toison divine où l'or pend en franges brillantes nous fournit encore un argument à l'appui de cette opinion, car la poussière seule pouvait y rester fixée de façon à figurer ces franges.

Il devait arriver fréquemment, au milieu de ces torrents aurifères, qu'une ou plusieurs pierres en arrêtaient le cours tumultueux, formant à certains points des cuvettes naturelles, au fond desquelles les parcelles d'or, précipitées à cause de leur pesanteur, arrêtées et remuées constamment dans les bouillonnements de l'eau, finissaient par s'arrondir entre elles par le frottement. Cette poussière formée de grains d'or ronds et polis, à peine perceptibles, était recueillie on a vu comment. Une partie de ces poudres était exportée à l'étranger, ainsi qu'il ressort des relations anciennes qui, si j'ai bonne mémoire, parlent du trafic important de poudre d'or que faisaient les Phéniciens.

Peut-être a-t-on pendant longtemps réuni cette poussière en lingots, mais l'observation montra bientôt tout le parti qu'on en pouvait tirer. C'est ici que prend place l'invention du bijou granulé.

Lorsqu'on réunit plusieurs corps sphériques du même volume

1. *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*, par Daremberg et Saglio.

sur une surface plane ou dans un plateau légèrement concave, on a pu remarquer qu'ils forment des figures ou des lignes régulières résultant de leur enchevêtrement mathématique inévitable. Lorsque cet effet est produit par des corpuscules, il est beaucoup plus remarquable, parce qu'il se traduit en une sorte de guilloché ou de moiré, et lorsque ces corpuscules sont en or, le charme en est tout à fait attrayant. Les mêmes corpuscules, posés sur un estampé, se réfugient dans les lignes creuses, accentuant ainsi, par une suite de petits points lumineux, tous les traits du dessin.

Le premier homme qui découvrit le moyen de fixer, par la soudure, cette poussière décorative, là où elle faisait si bien, inventa le bijou en granulé.

L'art de fixer cette poussière, qui paraît avoir, pendant de longs siècles, été pratiqué dans tout le bassin de la Méditerranée, est maintenant perdu.

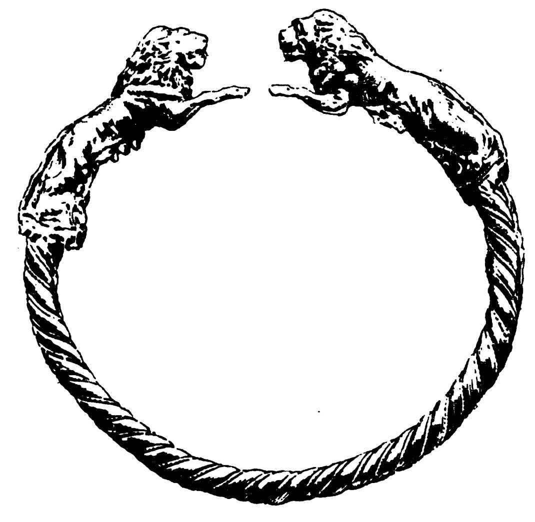
Benvenuto Cellini, qui énumérait si complaisamment ses propres mérites, dut convenir qu'il en ignorait le secret. Il raconte lui-même, dans ses mémoires, que le pape Clément VII le fit appeler un jour au Vatican pour lui montrer un collier d'or étrusque d'une finesse admirable, que le hasard venait de faire découvrir dans quelque hypogée des Maremmes pontificales. « Hélas! dit à cette vue le grand artiste, répondant au pontife qui lui proposait ce chef-d'œuvre comme modèle, mieux vaut pour nous chercher une voie nouvelle que de vouloir égaler l'art des Étrusques dans le travail des métaux. Entreprendre de rivaliser avec eux serait le sûr moyen de nous montrer de maladroits copistes. »

J'ai entendu dire à Alessandro Castellani que, dans certaines parties perdues des Apennins, il avait retrouvé quelques traditions des pratiques de l'art étrusque, qui s'y étaient conservées. Mais ces traditions ne sont pas complètes, paraît-il, car voici ce que plus tard il écrivait[1] :

« ... Nous fîmes venir de Saint-Angelo in Vado quelques ouvriers auxquels nous enseignâmes l'art d'imiter les bijoux étrusques. Héritiers des procédés de patience que leur avaient légués leurs pères, ces hommes réussirent mieux que tous ceux dont nous nous étions entourés jusqu'alors. Quant à la soudure, en la réduisant en limaille

1. *Mémoire a MM. les membres de l'Académie des inscriptions et belles-lettres sur la joaillerie des Anciens.*

impalpable, en substituant au borax les arséniates comme fondants, nous obtînmes des résultats satisfaisants. Toutefois, nous sommes convaincus que les anciens ont eu quelque procédé chimique que nous ignorons pour fixer ces méandres de petites granulations qui courent en cordonnets sur la plupart des bijoux étrusques. En effet, malgré tous nos efforts, nous ne sommes pas arrivés à la reproduction de



BRACELET TROUVÉ A KERTCH.

certaines œuvres d'une exquise finesse, auxquelles nous désespérons d'atteindre, à moins de nouvelles découvertes de la science. »

Quand deux maîtres comme Cellini et Castellani ont ainsi parlé, il n'y a rien à ajouter sans doute.

Cependant, qui sait si le secret tant cherché ne réside pas justement dans l'origine même des granulations naturelles que bien vraisemblablement employaient les anciens ? Le bijoutier italien n'a pu faire ses essais qu'avec des granulations artificielles, c'est-à-dire fabriquées au chalumeau par l'ouvrier, et par conséquent poreuses, spongieuses dans une certaine mesure et revêtues de la couche de calamine dont se couvrent les métaux en se refroidissant.

Quelle différence entre ce produit et celui que la nature livre vierge, après l'avoir épuré dans la profondeur de ses mystérieux fourneaux, qu'elle prend sur pièce en quelque sorte dans le cœur même du métal, et dont elle polit amoureusement la surface en le roulant dans ses eaux claires et vives !

Il a été trouvé à Kertch[1] une paire de bracelets spirales en argent, terminés à chaque extrémité par une tête de lion en or. Les tombeaux du roi et de la reine de Koul-Oba renfermaient encore d'autres bracelets curieux.

Aux poignets du roi, une paire en or massif fort lourde, composée d'un câble roulé dont les deux extrémités se terminent par des sphinx



BRACELET DU ROI DE KOUL-OBA.

à tête de femme dont le cou est orné d'un collier. Le corps est engagé dans une virole ou gorge ornée de filigranes et d'une bordure d'oves en émail bleu, et les griffes tiennent un nœud en fil d'or simulant le lien du bracelet.

Au bras droit du roi et au-dessus du coude, un autre bracelet d'or, bande large qui paraît être faite d'un estampé soudé sur un fond.

Au bras de la reine, deux bracelets du même genre représentant, sur deux rangs en sens inverse, des cerfs assaillis par des griffons.

Un bracelet de jeune fille fait d'un anneau massif ouvert.

Deux bracelets très larges et très lourds, faits chacun d'un grand anneau à jour, formé de gros fils d'or forgés. La plaque carrée qui y tient au moyen de charnières se compose d'une feuille d'or offrant

1. *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, par Gilles.

huit fois la figure, exécutée en repoussé, de la partie antérieure d'un lion couché. Cette plaque est ornée de neuf grenats montés en chaton. Les figures des lions sont d'un bon style. La plaque est en outre ornée de quatre fleurs en forme de campanule dont deux manquent. Chacune des charnières est bordée d'une ligne de petits grenats.

Il y a aussi, à l'Ermitage, un bracelet répété plusieurs fois. C'est un simple anneau formé d'un gros fil d'or forgé, dont les extrémités



BRACELET AVEC EXTRÉMITÉS FAISANT COULANTS.

roulées s'engagent l'une dans l'autre, de façon à pouvoir faire glisser chacune sur le fil et permettre ainsi d'agrandir ou de rapetisser l'anneau à volonté. Après l'un d'eux est suspendue une massue semée de nœuds et ornée à l'extrémité inférieure d'une améthyste. Cette massue est un étui qui renfermait sans doute des épingles et autres ustensiles de toilette.

Un bracelet d'enfant, représentant un avant-bras, la main fermée, tenant un anneau après lequel un joujou est suspendu.

Un bracelet en verre de couleur verdâtre, trouvé dans un tombeau situé au bord de la rivière Alazan, dans l'ancien Cakheth, aujourd'hui district de Signakh et de Thelaw, de la partie orientale du gouvernement de Tiflis en Géorgie. Nous retrouverons plus tard, chez les Gaulois, les mêmes cercles de verre, ce qui établit une double similitude entre les anciennes populations criméennes et nos propres ancêtres. La première réside dans ces anneaux de verre, la seconde dans l'usage

du torque, ainsi qu'on se rappelle l'avoir lu dans le chapitre qui concerne les colliers.

Le Cabinet des Antiques conserve un bracelet grec qui paraît être en or bas. Il est fait d'une bande étroite assez épaisse présentant huit faces, c'est-à-dire qu'au lieu d'être ovale, selon la forme du bras, il est de forme octogonale. Sur sept de ces faces sont gravées les divinités correspondant aux sept jours de la semaine; la huitième porte une divinité complémentaire. Je note cet objet pour mémoire, car, au point de vue de la fabrication, il n'offre rien de bien attachant. Il paraît appartenir à une basse époque.

Les Romains et les Latins portèrent pendant longtemps des cer-



ARMILLA EN OR MASSIF.

cles d'or au poignet; mais combien peu cette tradition est en rapport avec le nombre si limité de bracelets que renferment les collections !

Il y avait l'*armilla,* composé de trois ou quatre tours massifs d'or ou de bronze, qui couvrait une partie considérable du bras. Il avait été porté par les Mèdes et les Perses; il le fut plus tard par les Gaulois, mais il entrait aussi dans le costume national des anciens Sabins.

Les Romains le portaient au bras droit et les Sabins au bras gauche.

Tout le monde se rappelle l'histoire de Tarpeïa. Sous le règne de Romulus, Spurius Tarpeïus commandait la citadelle. Sa fille, Tarpeïa, étant allée hors des murs puiser de l'eau pour un sacrifice, se laissa gagner par Tatius et consentit à faire rentrer avec elle les soldats sabins, à condition d'en recevoir ce qu'ils portaient à leur bras gauche. Elle leur voyait des bracelets et des anneaux d'or d'un poids considérable. Tatius y consentit. Mais, en entrant dans la ville, il jeta à Tarpeïa, non seulement son bracelet, mais encore le bouclier qu'il portait au même bras. Il fut imité par ses soldats, de manière que la malheureuse Tarpeïa périt accablée sous le faix.

Les Romains et les Sabins tenaient l'armilla des Étrusques.

Le Cabinet des Antiques en possède un (numéro 2976) en or massif, qui ne fait que deux tours et qu'on suppose être d'origine gauloise. La forme en est très caractéristique et donne l'idée de ce que pouvait être cet ornement lorsqu'il faisait plusieurs tours. La largeur de la lame de métal allait en se rétrécissant vers les deux extrémités et était très renflée au milieu.

Plus tard, les Romains renoncèrent à porter leurs bracelets. On les leur donnait comme une marque de distinction, en souvenir d'une action d'éclat; ils les gardèrent comme des insignes glorieux et se contentèrent de les étaler sur leur poitrine, aux jours de cérémonie et de triomphe, avec des torques, des phalères et même des plaques d'or et d'argent, ainsi qu'on peut en juger par plusieurs bas-reliefs. Ils en vinrent à appeler *barbares* les Gaulois et les Asiatiques qui les portaient au bras.

Le mot *armilla* était employé pour désigner tout cercle d'or ou tout anneau dont se paraient les femmes. Elles en portaient autour du poignet, sur la partie charnue du bras et au-dessus de la cheville. Les Latins appelaient plus particulièrement *dextrale* ou *dextrocherium* celui qui se portait au poignet du bras droit, et *spinther* une sorte de spirale comprimant le bras, par sa propre élasticité assez semblable à l'armilla, qui se mettait au bras gauche, entre le coude et l'épaule. Ils appelaient *spathalium* un ornement qui se mettait au poignet et après lequel étaient attachées de petites clochettes en guise de pendants. L'anneau d'or ou d'argent que les femmes plaçaient au-dessus de la cheville du pied s'appelait *compes* chez les Latins et *periscelis* chez les Grecs.

Ces ornements étaient laissés aux femmes des classes plébéiennes de Rome, aux courtisanes, aux danseuses et autres personnes de ce genre qui allaient pieds nus et montraient leurs jambes, tandis que les dames et les matrones romaines les cachaient entièrement sous leurs robes longues et traînantes [1].

On doit croire que les bracelets ne sont devenus en usage pour les dames qu'assez tard dans la civilisation romaine, car il est à remarquer qu'on en rencontre à peine sur les anciens vases peints et presque jamais dans les sculptures, tandis que les fresques de Pompéi, qui

1. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines,* par Anthony Rich.

appartiennent à un temps moins reculé, en présentent une assez grande quantité. Quoi qu'il en soit, nous n'en possédons au Louvre qu'une collection bien restreinte.

Trois jolis bracelets, qui semblent appartenir à la fabrication



BRACELETS ÉTRUSQUES.

étrusque des derniers temps, attirent tout d'abord l'attention par la richesse du travail qui les décore. Ils sont faits d'une suite de plaques carrées, reliées entre elles par des charnières, de façon à simuler un ruban souple.

L'un (n° 344) est composé de treize pièces et terminé à chaque extrémité par une maille en demi-cintre, dont l'une est munie d'un anneau et l'autre du crochet qui complétait la fermeture.

Le travail d'ornementation des plaques est tout en filigranes et très finement exécuté. Mais ce qui constitue le grand mérite de cet objet, c'est l'opposition charmante qui résulte du travail alterné des parties dont il se compose. La tranquillité, le ton uni de la moitié des mailles, résultant de l'uniformité et du peu de relief du mode d'ornementation adopté, sont admirablement calculés pour mettre en valeur les combinaisons fouillées et bourrées de détails amusants des carrés avec lesquels elles alternent. Il importe de remarquer que si toutes les mailles que j'appellerai blondes, vu la légèreté et la douceur du décor adopté, répètent le même dessin, ce qui donne une grande unité à l'ensemble, l'artiste a eu grand soin de varier la composition des autres et d'empêcher ainsi l'unité de tourner à la monotonie.

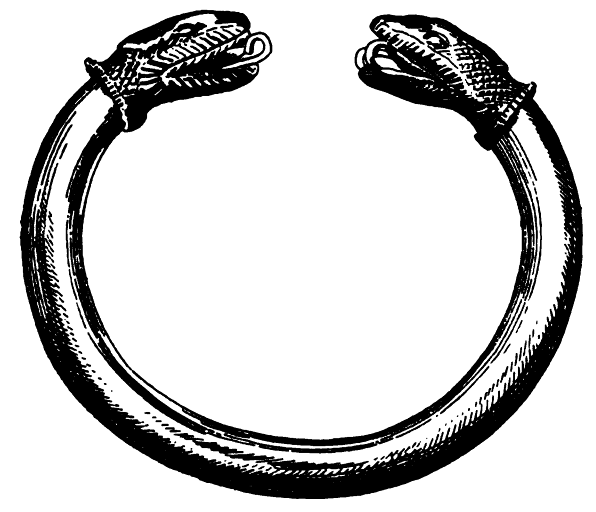
Les deux autres bracelets possèdent le même charme résultant de l'alternance d'un motif simple avec un motif compliqué, mais il faut remarquer particulièrement dans le numéro 351 l'effet obtenu par l'encaissement dans des compartiments carrés de neuf lentilles d'or couvertes de granulé. Leur réunion fournit dans les trente-six angles profonds qui en résultent autant de points sombres du plus heureux effet, qui encadrent et mettent en relief la convexité mate et blanchâtre des lentilles. L'énergie de ce travail fait opposition aux autres mailles, dont les cordelettes excessivement ténues, se mariant à la surface plane du fond, donnent une sorte de moiré blond d'une douceur extrême.

J'insiste sur cette habile combinaison, parce qu'elle résume, selon moi, toute la science de l'emploi des filigranes.

Étant donné un métal si beau qu'il soit, l'or, dont l'aspect est riche par lui-même, mais uniforme si l'on ne sait le mettre en valeur, trouver des modes variés de travail qui en modifient la surface en en rendant certaines parties vigoureuses et les autres plus claires, voilà le problème qui s'imposait. Il a été résolu victorieusement par les Grecs et par les Étrusques, bien que tous leurs artisans ne l'aient pas compris au même degré. Quelques-uns n'ont vu dans cet art qu'un arrangement plus ou moins heureux de petits tracés formés par des cordelettes ou des grains. Ceux-là n'en ont observé que la lettre; ils ont passé à côté de l'esprit.

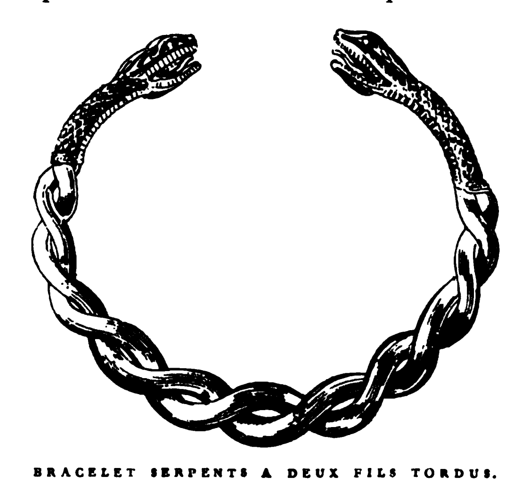
Le musée du Louvre conserve également une paire de bracelets en or (nos 372, 380), formés chacun d'un grand anneau creux rigide, orné à chaque extrémité d'une tête de serpent ciselée, puis une autre

paire de bracelets d'enfant assez curieuse (nos 375, 377). Chacun est composé de cinq bandes reliées entre elles par trois traverses et terminées, d'un côté, par un demi-buste humain surmonté d'un poisson



BRACELET ROMAIN EN OR.

et d'une tête de serpent, et de l'autre par un poisson seul. Ces pièces, qui ne forment plus la courbe nécessaire pour envelopper le bras,



BRACELET SERPENTS A DEUX FILS TORDUS.

semblent avoir dû être fermées à l'aide d'une espèce d'anneau creux, qui est emmaillé à l'une des extrémités et devait former crochet. La fabrication en est fort médiocre.

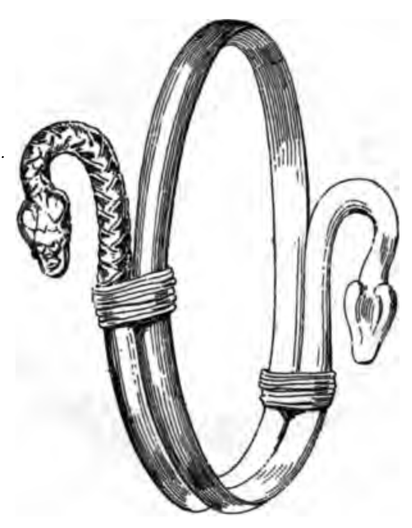
On y peut voir encore un beau bracelet formé de deux fils d'or

massif, tordus ensemble, dont les extrémités fuselées se confondent pour se terminer par une tête de serpent ciselée. La conception en est



BRACELET SERPENTS GREC.

heureuse; la forme, renflée au centre, diminuant élégamment aux deux extrémités, est on ne peut mieux trouvée. Il y a là les éléments d'un



BRACELET SERPENTS A COULANTS.

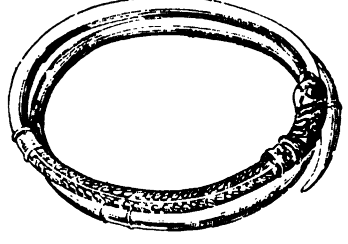
joli bijou moderne. Le ton d'or patiné par l'usage est remarquable. Il y a la paire.

Il faut rapprocher de cette pièce un très beau bracelet grec, con-

servé au British Museum. Comme ceux du Louvre, le tour du bras en est fait d'une torsade à double révolution; mais le mouvement et le décor des serpents sont, dans celui-ci, d'une finesse et d'une élégance achevées.

Une autre combinaison est celle du bracelet conservé aux Offices à Florence, dans la galerie dite des Inscriptions. Il fait également deux tours et se termine à chaque extrémité par une tête de serpent ciselée. Le double anneau, fait d'un fil légèrement aplati en ruban, est maintenu par deux coulants faits en cordelettes d'or, dans lesquels il glisse, de façon à pouvoir être agrandi ou diminué à volonté.

On sait quelle variété de thèmes les enroulements du serpent ont inspirée aux anciens. Quelquefois les dames se plaisaient à imprimer au fil d'or tel contour qui leur était agréable. La malléabilité du précieux métal leur permettait cette fantaisie. On peut voir au Louvre un fil simple et massif, terminé comme ceux que nous venons d'étudier par une tête de serpent à chaque extrémité, qui se roulait au bras, selon le caprice de celle qui en faisait usage, la grosseur du fil d'or ayant été calculée pour cet usage. Mais cela ne pouvait avoir lieu lorsque le bijou était creux au lieu d'être massif. Le Musée de Naples possède trois paires de bracelets serpents en or creux. Les écailles y sont indiquées seulement sur la tête, le cou et l'extrémité de la queue. Ils font deux tours complets et rappellent le serpent dit de Cléopâtre, qui est au bras de la fameuse Ariane du Vatican. Il en conserve également d'autres faits d'un ruban massif en or, qui font trois tours complets et doivent peser au moins 125 grammes chaque. Ce sont des *spinther* destinés à être portés sur le gros des bras, où ils se maintiennent par la pression, et dont il a été parlé plus haut.



BRACELET DE JEUNE ENFANT.

Le Louvre possède deux anneaux tournés en fragments de spirale, faits pour les bras d'un tout petit enfant, ils sont enrichis d'un travail de cordelé très délicat et très particulièrement soigné.

Je ne parlerai que pour mémoire d'un bracelet étrusque (n° 383), formé de trois plaques cintrées réunies par des charnières. Celle qui occupe le centre me semble seule être authentique. Elle est faite de quatre bandes espacées et décorées de petites saillies en forme d'olives,

dans l'intervalle desquelles sont placés deux grenouilles et deux oiseaux vus de dos. La fabrication en est médiocre.

Quelques bracelets en bronze, la plupart militaires, forment le complément de la collection du Louvre. Le plus façonné (n° 371) est formé d'une spirale à trois tours et terminé à chaque extrémité par un renflement en forme d'olive assez élégant. On en pourra voir encore, à la salle des bronzes antiques, dont les formes variées ne manquent pas d'intérêt. L'un d'eux, le plus simple, a été trouvé, en 1874, à Privas (Ardèche).

Quand les mœurs se relâchèrent, pendant l'empire, on vit des hommes porter des bracelets d'or. Suétone dit que lorsque Agrippine commença à ambitionner le trône pour son fils, elle ne négligea rien pour attirer sur lui les regards et les espérances des Romains. Elle répandit secrètement le bruit que Messaline et Claude avaient voulu le faire assassiner, mais que les dieux l'avaient protégé. Au moment où les meurtriers s'avançaient pour le frapper, un dragon sorti de son lit les avait effrayés et mis en fuite. En souvenir de cet incident miraculeux, Agrippine fit porter à Néron, dans un *bracelet d'or,* une peau de serpent trouvée près de son lit. Néron resta paré de ce bracelet jusqu'au jour où il fit assassiner sa mère.

Le Cabinet des Antiques, à la Bibliothèque, est encore moins riche que le Louvre en bracelets d'or. Il n'en possède pas un seul de provenance italo-grecque.

J'en vois une paire (nos 511, 512, collect. de Luynes). Au centre de chacun court une bande de chatons sertissant ou ayant servi des émeraudes cabochons, alternant avec des perles qui manquent. Les deux bords en sont formés par un repercé grossier, obtenu au pointeau et repris sommairement au burin, sur l'or mince. Le catalogue dit qu'ils proviennent de Syrie. Ils datent à coup sûr d'une mauvaise époque, ainsi qu'un autre de la même collection (n° 510) aussi peu intéressant.

Un autre bracelet fait de deux pièces rigides côtelées, creuses et soudées sur fond, puis réunies par deux anneaux emmaillés en guise de charnières et terminés par deux mufles de lion qui servaient à le fermer à l'aide d'un crochet qui n'existe plus, offre un aspect de construction assez inusité : les têtes de lion sont reliées aux tours de bras par des astragales en cordelé.

Si l'on rapproche de ce bijou les deux bracelets merveilleux qui

ont été trouvés à Kertch, on peut mesurer toute l'étendue qui sépare l'ancienne et belle fabrication grecque de celle qui l'a suivie. La richesse, l'ampleur et l'élégance qui les caractérisent deviennent encore plus frappantes à côté de celui-ci.

Je m'abstiendrai de rien dire des bandes votives funéraires en or pelliculaire qui vont du numéro 2985 au 2991, ainsi que de certains



BRACELET ROMAIN, EN OR, DU IIe SIÈCLE.

bracelets qui se composaient de dates enfilées les unes dans les autres et recouverts de mince papier doré. Ces derniers étaient fabriqués par les clients pauvres, qui les envoyaient à leurs riches patrons, comme cadeaux, à la fête des Saturnales.

Le musée Saint-Pierre, dans le palais des beaux-arts à Lyon, conserve un fort beau bracelet romain du IIe siècle. Il est en or repoussé, et quoique fait dans la grosse manière qui caractérise les bijoux de la décadence, il conserve encore un beau caractère traditionnel. Il est orné au centre sur le dessus d'une médaille de Lucius Verus; le dessous s'ouvrait, ainsi qu'on le voit dans le dessin, pour livrer passage au bras. A côté de cette belle pièce, il y a deux grands bracelets en or

faits de gros joncs tournés en ovale, avec une entrée dessous faite de la même manière.

M. Auguste Castellani, de Rome, possède un bracelet qui offre de l'intérêt. Il est composé de cinq mailles carrées et de six entre-deux. Au centre de la maille, il y a une perle fine; les quatre autres manquent. Les quatre coins sont faits alternativement à l'une des mailles en saphirs cabochons, à l'autre en émeraudes cabochons. Ces pierres sont serties rabattu. Les chatons carrés qui forment entre-deux sertissent des pierres variées, saphirs, émeraudes, aigues-marines, et sont encadrés d'un fil taraudé jouant le granulé. Cette pièce est du IV[e] siècle. Elle a été trouvée à Viterbe.

Il y a au Musée national de Saint-Germain des bracelets en verre



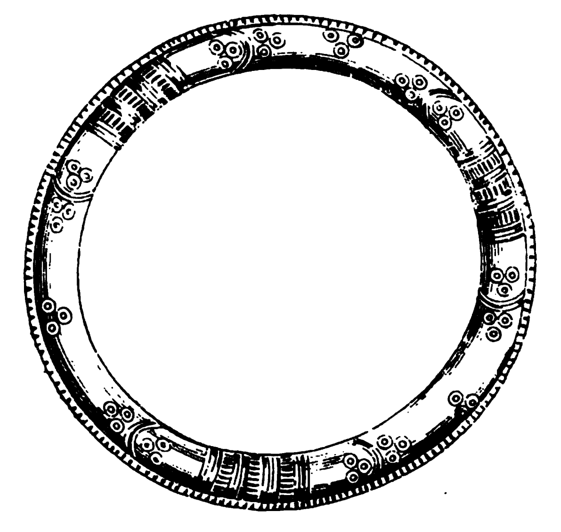
BRACELET DU IV[e] SIÈCLE. (Appartenant à M. Aug. Castellani.)

de différentes couleurs de provenance gauloise et mérovingienne. Ils sont travaillés avec un certain art. On conçoit difficilement comment des objets si fragiles pouvaient être portés au bras sans inconvénient, mais nous avons vu qu'on faisait alors des bagues de même matière, ce qui semble encore plus extraordinaire. Les Gaulois portaient aussi des anneaux en verre suspendus à leurs torques. Bien qu'il y en eût de la grandeur des bracelets dont nous venons de parler, ils étaient généralement d'une dimension moindre. M. Frédéric Moreau n'a, dans ses fouilles nombreuses, rencontré que de ceux-là; il n'en a jamais trouvé au bras.

On se rappelle le bracelet de verre mentionné plus haut, qui a été trouvé dans la partie orientale du gouvernement de Tiflis, en Géorgie. Le musée Kircher, à Rome, en possède une collection nombreuse en verres de couleur et même en verres diaprés, qui ont été trouvés à Hébron ou Kariath-Arbé, dans la Judée. Une note qui les accompagne fait connaître que ce genre d'ouvrages était uniquement fabriqué dans le pays.

Le British Museum conserve deux bracelets faits d'une baguette de verre bleu transparent. Cette baguette, qui épouse la rondeur du bras, est terminée à chaque extrémité par un avant-corps de lion en

or estampé très mince. On les fait remonter à l'époque grecque. Au même musée, il en existe deux autres de l'époque celtique. Le verre en



BRACELET GAULOIS EN BRONZE. (Collection de M. F. Moreau.)

est de couleur cristal fumé. Cette couleur est obtenue par une couche de verre blanc transparent posée sur une bande jaune opaque.

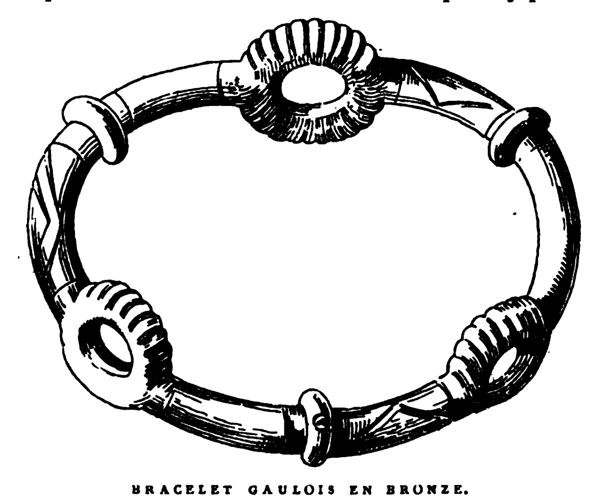


BRACELET GAULOIS EN BRONZE. (Collection de M. F. Moreau.)

Le lignite a aussi servi de parure à nos ancêtres, mais la mode semble en avoir été plus grande en Angleterre. Il a été trouvé, dans le comté de Suffolk, dans celui de Lincoln et même à Londres, une quan-

tité de ces objets qui sont conservés au British Museum. Il en est de rigides; il en est d'autres, bracelets ou colliers, qui sont faits de morceaux percés et enfilés. La Grande-Bretagne, on le voit, reste fidèle à ses vieilles coutumes, car, de nos jours encore, les dames anglaises se parent volontiers de bijoux en jaïet.

Les Gaulois portaient les bracelets de bronze par paires. Ils étaient rigides et quelquefois laissaient une ouverture pour y passer le poignet.



BRACELET GAULOIS EN BRONZE.

D'autres, et c'est le plus grand nombre, étaient simplement des anneaux fermés.

Lorsqu'ils ne restaient pas unis, la décoration en était faite par des traits et des points gravés rappelant les conceptions élémentaires de tous les peuples primitifs. On en trouve qui sont simplement tordus, à la manière des torques. Le Musée de Saint-Germain en possède une grande collection, parmi lesquels il en est de très singuliers, entre autres celui qui a été trouvé à Saint-Étienne-au-Temple, dans la Marne, et dont le modèle est fréquemment répété. Il est orné de trois anneaux entrecoupés d'espèce de nœuds ou de renflements et moulé tout d'une pièce. Un autre, trouvé dans le même lieu, sur lequel on voit la représentation d'une face humaine et des incrustations de petits coraux. Un autre enfin, trouvé à Bussy-le-Château, même département, dont l'ornementation, d'une conception étrange, rappelle un autre bracelet d'or trouvé à Kertch.

Des débris de fils fins de bronze, tordus sur eux-même en différentes manières, des tours de bras en fer, soit creux, soit pleins, tout

rongés par la rouille, indiquent avec ceux en lignite, ceux en verre et



BRACELET GAULOIS EN BRONZE.

ceux en or qui sont à la suite, que les Gaulois fabriquaient des bracelets

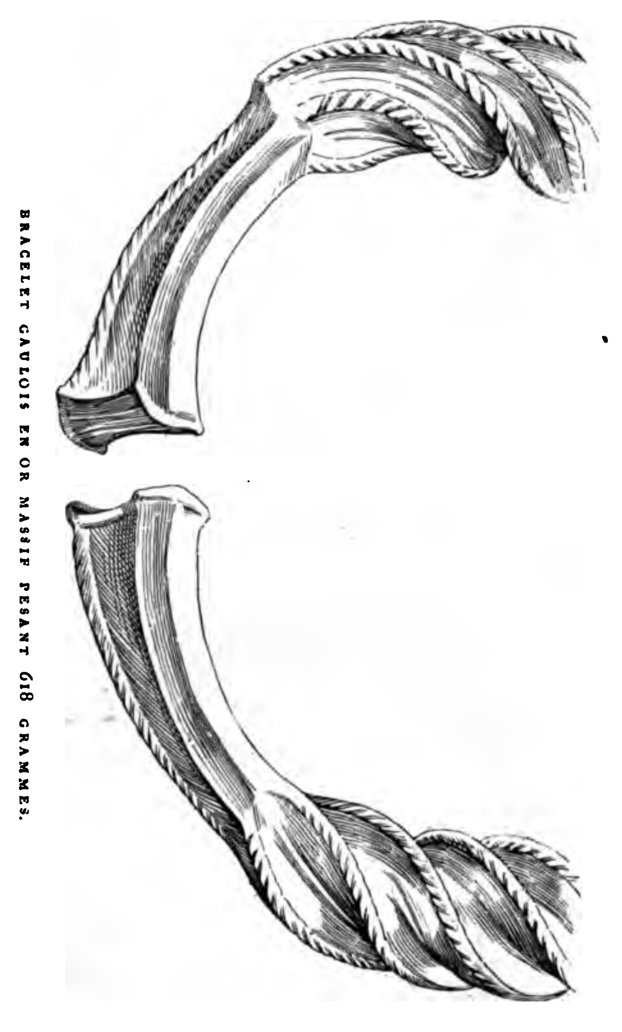


BRACELET GAULOIS EN BRONZE.

en toutes matières. Ces bijoux étaient portés indistinctement par les deux sexes.

Le musée de Cluny conserve des bracelets gaulois en or massif qui sont une des curiosités les plus grandes qu'on puisse voir.

Celui portant le numéro 4975, fait d'un énorme lingot ne pesant pas moins de 618 grammes, nous révèle le mode qui a été employé à

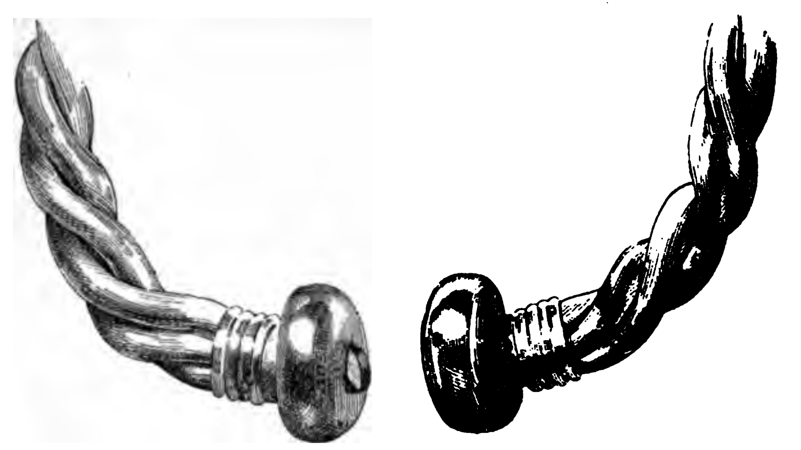


BRACELET GAULOIS EN OR MASSIF PESANT 618 GRAMMES.

sa fabrication par l'examen des deux extrémités qui n'ont pas subi la torsion. Il a été préparé au marteau dans toute sa longueur, puis tordu ensuite. On comprend à peine comment il était possible de porter ce bracelet sur le gras du bras sans en être blessé, tant à cause de son poids énorme que de la nature du dentelé qui en garnit les arêtes.

Le numéro 4976 est presque aussi extraordinaire. Il est composé

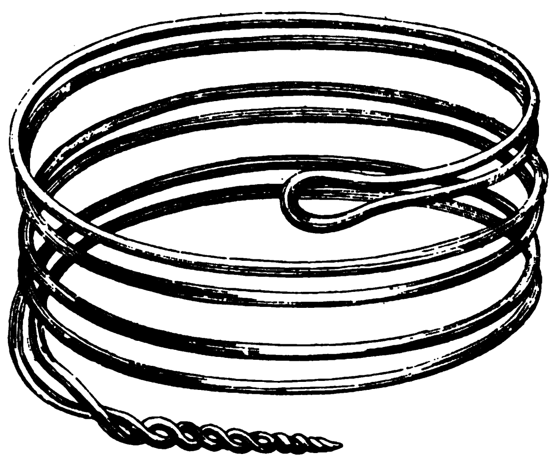
de trois lingots ronds massifs, tordus ensemble et réunis aux extrémités par un gros lien d'or à cinq tours qui les rattache à une sorte



BRACELET GAULOIS EN OR MASSIF PESANT 482 GRAMMES.

de champignon. Il pèse 482 grammes. Ces deux pièces proviennent de fouilles faites dans le canton de Villers-Cotterets.

Une autre paire de bracelets, de la collection de Luynes, au Cabinet des Antiques, et portant les numéros 2979, 2980, sont faits en



BRACELET EN BRONZE. (Tiré des *Antiquités suédoises.*)

fils d'or plus déliés, tordus autour d'un mandrin. Ces fils, réunis presque en botte, s'épanouissent en cornet à chaque extrémité et sont reliés par un astragale. Trois charnons goupillés leur servent de fermeture.

Le Musée de Saint-Germain conserve des bracelets faits d'un seul lingot d'or massif prenant le contour du bras; il conserve également des fils d'or doubles, tournés sur eux-mêmes en une petite spirale de la grosseur du doigt, dans lesquels je crois reconnaître des bracelets semblables à un autre en bronze que je trouve dans les Antiquités suédoises [1]. Comme ceux du Musée de Saint-Germain, il commence par une boucle formée par le métal plié et se termine par les deux extrémités du même fil tordues ensemble. Il est vraisemblable que les objets en or ont été roulés sous un petit volume pour pouvoir être cachés plus facilement.

Les riches Gauloises vivaient à la romaine. Elles portaient de nombreux bijoux dans lesquels étaient enchâssés des camées et des pierres précieuses. Le Musée de Lyon conserve en ce genre un écrin des plus riches. On y compte trois paires de boucles d'oreilles, trois bagues, huit colliers garnis d'émeraudes, d'améthystes et de saphirs, et huit bracelets. Plusieurs de ces bijoux rappellent, par la beauté de leur style, une origine grecque ou romaine. Quelques pièces d'un travail plus ordinaire sont peut-être des produits du cru. Ces bijoux semblent appartenir au IIe siècle de notre ère.

L'or était probablement très abondant sur notre sol lorsqu'on y fabriquait des pièces aussi massives, aussi pesantes que les bracelets d'humérus qu'on vient de voir. Diodore de Sicile dit en effet que les Gaulois trouvaient abondamment de l'or dans les rivières; qu'ils l'épuraient par le moyen du lavage et l'employaient ensuite à la parure des femmes et même à celle des hommes. Il ajoute qu'ils en faisaient, non seulement des anneaux, ou plutôt des cercles qu'ils portaient aux deux bras et aux poignets, mais encore des colliers excessivement massifs, et même des cuirasses. Cette description se trouve en effet confirmée par d'énormes plastrons d'or qui devaient couvrir toutes les épaules et le devant de la poitrine, et qui sont conservés dans les vitrines du British Museum.

Cette profusion contraste avec la parcimonie que révèlent les premiers temps de la période mérovingienne. Car on n'a pas été sans remarquer qu'à ce moment le précieux métal semble s'être raréfié tout à coup, au point de disparaître presque complètement. On ne le retrouve plus qu'employé à l'état pelliculaire, étendu sur des pâtes avec

1. *Antiquités suédoises,* par Oscar Montellius.

lesquelles on composait les bijoux. M. Frédéric Moreau possède dans sa collection un collier composé d'olives faites en une sorte de mastic recouvert d'une feuille d'or mince que l'usage a détériorée, mais sur laquelle on retrouve encore les traces du tour qui a servi à les arrondir.

On peut croire que la grande invasion de 405 fut la cause déterminante de cette raréfaction subite de l'or.



BRACELET EN OR TROUVÉ A PONT-AUDEMER.

Il me semble être en face d'une nouvelle affirmation du même fait, lorsque je considère le joli bracelet d'or que conserve le Cabinet des Antiques sous le numéro 2982. Le dessin repercé en est d'une certaine élégance. Les deux bords faits en godron ont reçu un travail de ciselure dont le motif varie à chaque pouce de longueur, les imbrications succédant à des quadrillés tantôt serrés, tantôt lâches, et ornés de croisettes dans les interstices.

Deux remarques importantes doivent être faites au sujet de cette pièce.

La première est l'analogie extraordinaire qu'elle offre avec le mode d'ajourage adopté pour la décoration du collier portant le numéro 2928, au Cabinet des Antiques, qui date du milieu de l'empire. Les mé-

dailles qui en font partie permettent d'en fixer la date à l'an 240 à peu près de notre ère. On remarquera même que certains détails d'ornementation sont communs à l'une et à l'autre pièce.

La seconde remarque à faire résultera de la comparaison du poids de chacun de ces objets. En effet, autant le collier est massif, autant le bracelet, qui cependant par la beauté du travail semble être une pièce hors ligne, une pièce royale, est léger. Tout y est mince, depuis les bords creux relevés en godron, pour donner de l'apparence à la pièce, jusqu'au bandeau central qui est quasi pelliculaire.

Par le caractère du dessin, cette belle pièce semblerait donc appartenir au IIIe siècle, tandis que, par son poids, on serait tenté de l'attribuer aux premiers temps mérovingiens, alors que l'or était devenu plus rare dans nos contrées, même pour les rois. Elle a été trouvée à Pont-Audemer.

A partir de la fin du VIe siècle, on ne retrouve plus la trace du bracelet. Dans l'énumération faite par Fortunat des objets précieux que sainte Radegonde dépose sur l'autel, il n'en est pas déjà question. Une révolution considérable s'est accomplie aussi bien dans les mœurs que dans les ajustements. Les poignets des femmes sont ornés de larges manchettes de soie de couleur brodées d'or et de perles. Cette mode dure autant que la dynastie carolingienne.

Au Xe siècle, les femmes portent des manches ajustées, boutonnées et se terminant au poignet.

Au XIIe siècle, Jean de Garlande énumère les travaux des orfèvres. Ce sont des hanaps d'or et d'argent, des fermaux, des colliers, des épingles, des nœuds et des bagues. De bracelets, il n'est nullement question.

Dans une vieille estampe représentant Jean de Montfort et sa femme, au commencement du XIVe siècle, la duchesse n'a pas de bracelets. Les longues manches étroites de sa robe descendent en s'évasant jusqu'à la naissance des doigts. Le portrait d'Isabelle de Valois, femme de Pierre Ier, duc de Bourbon, la représente avec les mêmes manches évasées par le bas qui couvrent tout le dessus de la main.

Les bords des manches d'Isabeau de Bavière sont brodés de pierreries.

La duchesse de Brabant, Marguerite (1482), et la reine de Castille, Jeanne d'Aragon (1555), toutes deux représentées en sculpture sur la

grande cheminée de Bruges, n'ont pas de bracelets, non plus que sur leurs portraits peints et conservés à la galerie des Offices à Florence, la reine Claude de France et la princesse Claudia de Médicis. Sur le vieux tableau d'Hampton-Court, représentant Henri VIII d'Angleterre et sa famille, la reine n'a rien au bras.

Rabelais, énumérant les bijoux qui complètent la très riche et très élégante toilette des dames de l'abbaye de Thélème, ne parle pas, en cet endroit, de bracelet. Il est vrai qu'un peu plus haut, dans le même chapitre, il dit en décrivant *les habits :* « Les jarretières étoient de la couleur de leurs bracelets et comprenoient le genoil au-dessus et dessous. » Le mot bracelet a tout l'air de désigner, dans ce passage, une bande d'étoffe brodée qui prenait le poignet, de même que la jarretière prenait le genou. Sans doute ce mot fut par la suite employé pour désigner le bijou qui remplaça la broderie, car l'ancienne expression *armeille* ou *armille,* dérivée du latin *armilla,* et qui avait été longtemps seule employée, était tombée en désuétude, par suite de l'abandon dans lequel était tombé l'objet lui-même.

Le mot *manicle* fut à la mode pendant un temps, et je suppose que l'objet ainsi désigné était le plus souvent fait de pierreries cousues sur une étoffe, bien que le même mot ait été employé pour *bracelet,* ainsi qu'il le semble par l'inventaire de Gabrielle d'Estrées : « Deux *manicles* d'or couverts de rubis d'Inde, prisés ensemble cent écus. »

On voit au Musée national de Pesth deux bracelets en or qu'on attribue à la dernière moitié du XIVe siècle [1]. Ils sont faits d'une bande plate circulaire rigide s'ouvrant par une seule charnière et se fermant par une goupille. Le décor en est formé de six bossettes hémisphériques en filigrane, centrées d'un petit saphir cabochon. Ces bossettes alternent avec un pareil nombre de quadrangles à pans inclinés, ornés de perles à leur sommet. Des rosaces en filigrane posées par deux sur les champs remplissent les interstices : deux tresses en cordelette en forment la bordure. Les bossettes d'or rappellent le décor de certains vieux bijoux indiens en argent, et la disposition générale de l'ornementation est quelque peu byzantine. Ces bijoux, qui ont été trouvés dans un ancien puits, auraient, d'après la tradition, appartenu a Marie, reine de Hongrie (1382); mais rien n'indique qu'ils aient été fabriqués de son temps; et je ne serais nullement surpris qu'ils fussent

1. *Les Origines de l'orfèvrerie cloisonnée.* Charles de Linas. T. Ier, p. 356.

du ve ou du vi^e siècle. Le Musée national de Munich en possède un semblable dont on ne connaît pas l'origine.

Le comte de Laborde, dans son Glossaire, dit que le terme *bracelet* n'était anciennement appliqué qu'à certaines parties des armures et que c'est seulement à la fin du xve siele qu'on voit ce mot employé dans son acception actuelle. Il ajoute que ce bracelet paraît avoir été porté sur le bras même et dessous l'armure. Les exemples qu'il donne de cet usage datent de l'année 1455. Ils sont tirés d'Antoine de la Salle : les voici : « Je veuil que pour l'amour de moy, vous portez un « *bracelet* d'or esmaillé à nos devises, brodé (ou bordé) de six bons « diamants, de six bons rubis et de six bonnes et grosses perles de « quatre à cinq carats. » Lors fist à soy venir Gilbert Lorin, orfèvre du roy, qui renom de preud'homme avait, et à part lui dit : « Gilbert, « mon amy, je vouldroye ung *bracelet* d'or esmaillé de mes couleurs et à ma devise. »

Il semble que les chevaliers firent usage du bracelet avant qu'il fût de mode pour les femmes; mais ils le portaient secrètement. C'était une espèce de vœu, une marque du servage qu'ils juraient à la dame de leurs pensées.

L'histoire du petit Jehan de Saintré et de la dame des Bellescousines est affirmative sur ce point.

«.... Ce premier jour de may, qui sera demain, vous mettrez ung bracelet d'or, tel que sera, en vostre bras senestre, pour l'espace d'un an... » Et la dame tient à lui mettre elle-même le bracelet, car, après qu'elle lui a tenu ce discours, elle ajoute : « ... Et quant vous aurez tout faict et accompaigné les dames, portez avec vous le bracelet au sain, afin que ce soir je vous le mette pour la première fois. » Ce bracelet que l'amant doit cacher tout d'abord en son sein doit certainement être porté aussi discrètement au bras.

Or, puisque Jehan de Saintré fut chambellan du roi Charles VI, 1380-1422, et que cette histoire est celle de sa jeunesse, nous pouvons conclure en toute sécurité que, dès la fin du xive siècle, les hommes avaient commencé à porter des bracelets sur la peau et qu'à peu de temps de là, cette mode devint commune aux deux sexes.

D'après de Laborde, c'est à la fin du xve siècle que le mot bracelet revient fréquemment; il en cite plusieurs exemples auxquels je renvoie le lecteur. Mais c'est surtout vers le milieu du xvie que ce bijou fait sa véritable réapparition.

On en trouve dans les portraits de Véronèse, qui sont faits d'une grosse gourmette d'or, ou de boules d'or et d'onyx alternées. Le Cabinet des Antiques conserve, sous les numéros 673 et 674, deux bracelets camées du XVIe siècle. Les camées sont entourés d'un petit recouvrement fait d'un fil en émail blanc aussi fin qu'un cheveu. Les montures sont émaillées en bleu lilas pâle, avec réserves en or, et les fleurettes d'entre-deux en vert transparent. Il n'en reste que quel-



BOÈTE A PORTRAIT.



FERMOIR DE BRACELET.
(Ayant appartenu à Mme de Pompadour.)

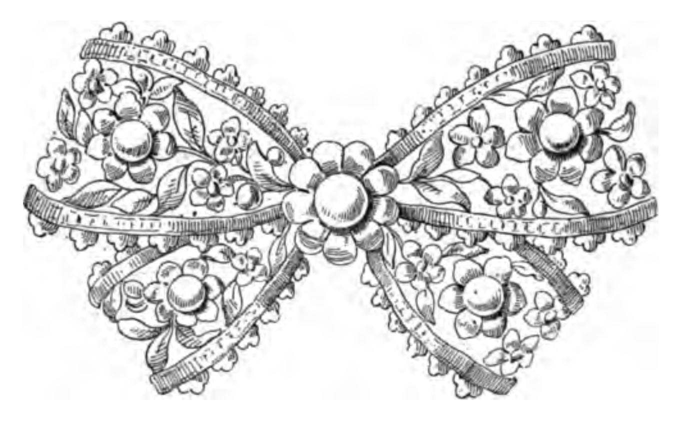
ques traces. Ces bracelets ont appartenu à Diane de Poitiers. Sur la plaque de chacun des fermoirs, on voit le chiffre du possesseur gravé en creux. Deux C entrelacés, placés au milieu d'une couronne formée par une palme et une branche de laurier et cantonnée de quatre S barrés d'un trait. Les S sont revêtus d'un émail bleu, la couronne d'un émail vert. Il manque un chaînon à chacun des bracelets[1].

Le portrait de la duchesse de Buckingham par Honthorst, à Hampton-Court, nous la montre, elle et ses femmes, ornées de bracelets en or, et celui d'Henriette, fille d'Henri IV et reine d'Angleterre, représentée dans une vieille estampe, en a un également.

Au XVIIe siècle, une bourgeoise de Callot porte à chaque poignet un bracelet qui semble être fait d'une chaîne faisant deux fois le tour du bras. D'autres mettent des bracelets en perles d'ambre et de jaïet, mais bientôt apparaît la mode de porter aux poignets des rubans dont les nœuds, placés en dehors des bras, sur le côté, font ornement,

1. *Catalogue général des camées*, etc., par M. Chabouillet.

ainsi qu'on le peut voir sur le portrait d'Anne d'Autriche, mode à laquelle succède celle d'y porter des perles. Marie-Thérèse en porte un rang à chaque bras. La dauphine Marie-Joseph de Saxe, mariée au dauphin en 1747, en porte trois. Mais il faut croire que cet ornement était réservé pour les grandes cérémonies, car, dans plusieurs des portraits de la fin du XVIIe siècle et du commencement du XVIIIe, les dames sont représentées sans bracelets. Cependant le Cabinet des Antiques conserve, sous les numéros 333 et 351, deux fermoirs de bra-



NŒUD DE MANCHE EN BRILLANTS.

celets en camée ayant appartenu à Mme de Pompadour. L'un d'eux est le portrait d'Henri IV, l'autre celui de Louis XV.

La monture est faite d'émeraudes taillées, il faudrait plutôt dire sculptées ou modelées, de façon à figurer une guirlande de lauriers, retenue de distance en distance par des liens faits en petites roses serties qui se réunissent au sommet de la composition pour y former un nœud. La fabrication en est fine et soignée. Peut-être faut-il voir dans ces bijoux une invention de la favorite, dont le goût, on le sait, était réputé exquis et faisait la loi dans le monde entier. Toujours est-il que la mode s'en répandit à ce point que les mots *bracelets* et *boîtes à portrait* semblent avoir eu pendant un temps la même signification. Nous le voyons par quatre feuilles du *Traité des pierres précieuses*, publié par Puget fils, qui sont remplies de *bracelets ou boëtes à portrait*. On portait aussi, de la même manière, des nœuds en brillants qui s'attachaient au velours du bras, pour compléter la parure avec ceux qui fermaient le velours du cou. On les appelait *nœuds de manche*.

Dans une gravure du temps, une dame de qualité est représentée avec un bracelet tout en bijouterie au bras droit; mais ce bracelet semble être alors une exception, car on n'en voit au bras d'aucune autre. Mais, sous Louis XVI, le bracelet réapparaît dans les riches ajustements. Il est la plupart du temps fait de rangs de perles.

A l'époque du Directoire, on voit certaines femmes vêtues à la romaine, qui portent trois bracelets à chaque bras, l'un au gras, l'autre au-dessus du coude et le troisième au poignet. Elles ont des bagues à tous les doigts des deux mains et même au pouce; elles por-



PLAQUE DE BRACELET, PAR PETITEAU LE PÈRE (1820).

tent une grande plaque de ceinture et de grands anneaux ronds aux oreilles; leur tunique est relevée par une sorte de fibule de forme ronde. Mme Tallien, *costumée à la sauvage,* porte un maillot couleur de chair, recouvert d'une simple tunique de linon. Elle a des anneaux d'or aux cuisses et aux jambes, des diamants aux doigts de ses pieds, chaussés seulement de sandales légères.

Pendant l'empire, des rangs de perles justes au poignet y maintiennent la plupart du temps un camée, quelquefois des aigues-marines, des topazes ou des améthystes. Ces mêmes pierres figurent aussi dans les montures d'or, qui sont faites de petits ornements estampés, découpés et entremêlés de rosettes et de cannetilles, le tout posé à plat et sans aucun caractère. La même mode se continue pendant la Restauration, et quelquefois le travail en bijouterie occupe seulement le dessus du bras, et sert de fermoir à une large tresse de cheveux, ainsi qu'on le voit dans le bracelet ci-contre. Ce travail ne demandait pas de grands efforts d'imagination, mais seulement du goût.

On conçoit aisément avec quelle bizarrerie pouvaient quelquefois être assemblés les éléments qui formaient ce genre de composition.

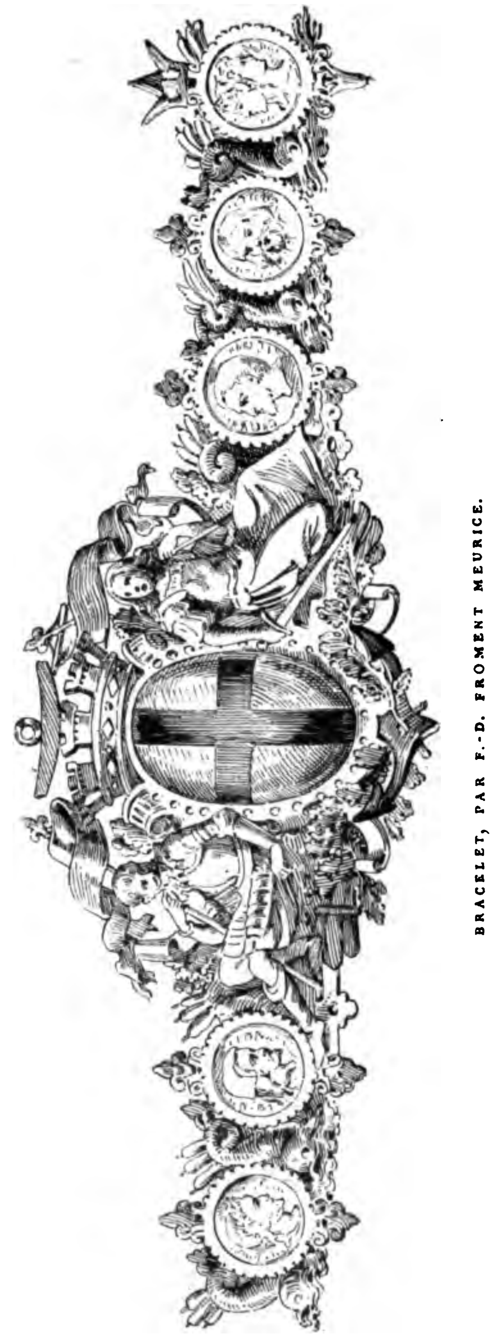
Parmi les bijoutiers qui se distinguèrent dans cette fabrication, il faut citer Petiteau, le père. Il apportait à toutes les pièces qu'il exécutait un soin, une recherche qui contribuèrent à établir son renom. Mais le cadre dans lequel se mouvait alors la bijouterie était trop étroit; des esprits plus hardis, Vagner et Froment Meurice, tentèrent de l'élargir; ils le firent avec un rare bonheur.

Ce fut dans les premières années qui suivirent 1830, alors que les succès retentissants du roman de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris,* et du drame de Dumas, *la Tour de Nesle,* mirent à la mode les choses du moyen âge, que Froment Meurice imagina d'appliquer ces idées à la composition de ses bijoux, ce qui occasionna une révolution complète; ce fut le premier signal de l'appropriation d'éléments caractéristiques, il est vrai, mais restés jusqu'alors étrangers à la bijouterie. On fit du bijou moyen âge, qui n'avait jamais été fait au moyen âge, comme on fit plus tard, en suivant, du bijou Renaissance, des bijoux Henri II, des bijoux mauresques, Louis XV et Louis XVI, qui n'avaient jamais été faits dans aucun de ces styles et à aucune de ces époques. On emprunta, pour ce travail, aux architectures, aux meubles, aux tentures, aux fers, aux dinanderies, à la céramique, à tout enfin. On créa des bijoux qui furent baptisés du nom d'un style bien plus à cause des souvenirs d'époques qu'ils rappelaient qu'en raison des caractères qui leur étaient propres en tant que bijoux. On a déjà pu faire cette remarque au chapitre concernant les colliers; on aura l'occasion de la faire encore aux chapitres qui suivent.

Toutes ces productions, quelque nom qu'on ait cru pouvoir leur donner, dans quelque style qu'on ait cru devoir les ranger, sont bien du XIXe siècle, parce que, tout en rappelant certaines époques, elles n'ont presque aucune le ou les caractères dont les bijoutiers de l'époque correspondante avaient revêtu leurs ouvrages.

Donc, vers les années 1832 et suivantes, on vit apparaître des bracelets composés d'ogives au milieu desquelles des guerriers bardés de fer, lance au poing, faisaient sentinelle. Quelque médiocres qu'aient pu être certaines de ces tentatives, elles révélaient une tendance artistique qui, répondant à la direction générale des esprits, fut accueillie avec un grand enthousiasme. Ce mouvement suivit sa marche naturelle. Froment Meurice, qui en était un des initiateurs, fit surtout, en sa qualité d'orfèvre, des œuvres remarquables dont je ne puis parler, puisque l'orfèvrerie n'entre pas dans mon sujet; mais sa bijouterie,

conçue dans le même esprit, eut autant de succès que son orfèvrerie.



BRACELET, PAR F.-D. FROMENT MEURICE.

Obéissant à l'impulsion de l'école romantique vers laquelle il se sen-

tait entraîné, il entr'ouvrit la porte à la fantaisie, et ceux qui y passèrent à sa suite l'ouvrirent à deux battants. Du moment qu'il fut démontré que le nouveau, nouveau qui semblait alors étrange, avait du succès, les anciens poncifs furent délaissés, et ce fut à qui trouverait une note originale. Ce qui se passait alors dans notre industrie avait lieu dans toutes les autres ; c'est ce qui aide à comprendre



BRACELET, PAR MARCHAND.

la marche rapide et irrésistible qui fut accomplie en un quart de siècle. On se mit à chercher du nouveau dans les archives du passé, préoccupé plus encore d'y puiser des éléments pour la fantaisie que d'en observer le style. Marchand, à côté des cuirs roulés de la Renaissance et des nœuds de ruban inspirés du xviii[e] siècle, qui défrayent pendant quelque temps sa fabrication, tourne en bracelet le serpent de l'Ariane du Vatican. Il l'exécute en émail rose transparent, jouant sur un flinqué qui imite les écailles; il le coiffe de pierreries étincelantes, et le fait, à l'aide de ressorts cachés dans l'intérieur, se fermer seul sur le bras.

En même temps qu'il opère cette résurrection grecque, il prend un motif aux peuples barbaresques, et, s'aidant encore des ressources

de la mécanique moderne, en fait un ruban sans fin dont les mailles s'écartent pour livrer passage à la main et se resserrent ensuite en se



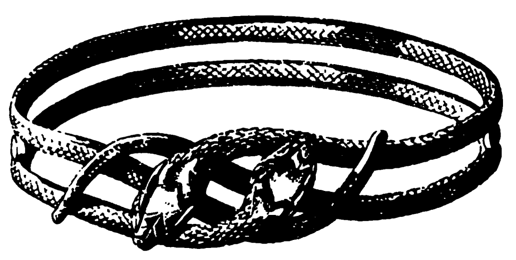
BRACELET ÉLASTIQUE, PAR MARCHAND.

mettant à la grosseur du poignet. Pendant plusieurs années, vers 1840,



BRACELET A RESSORT, PAR MARCHAND (Appartenant à Mme Caillot.)

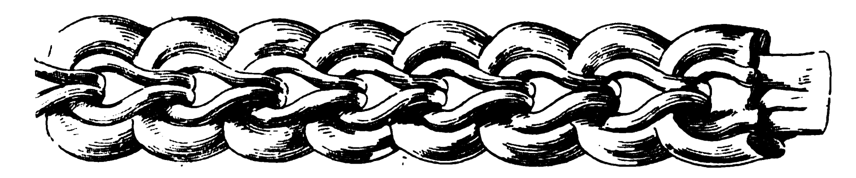
il fait, concurremment avec Robin, le même bracelet tout or à res-



BRACELET, PAR ROBIN.

sort, dont les deux extrémités croisées se terminent tantôt par des têtes d'aigle, tantôt par des têtes de serpent ou de chimère. Puis Robin, dont la fabrication est essentiellement ferme et correcte, se

rapprochant du bijou connu sous le nom de genre anglais, enlace symétriquement deux serpents, dont les têtes, placées à contresens l'une de l'autre, composent un joli dessus de bracelet. De Robin encore est cette chaîne de bras dont l'enchevêtrement décoratif se lit si clairement. Robin était alors le fabricant qui se préoccupait le moins d'économiser l'or dans un bijou. Marchand fabriquait très bon et très solide; il employait même quelquefois l'or à un titre très élevé, comme dans son bracelet serpent à trois tours en émail rose; mais Robin, qui



BRACELET CHAINE, PAR ROBIN.

semblait affectionner particulièrement le bijou tout en or, et qui tenait autant à la solidité de l'aspect qu'à celle que devait avoir réellement le bijou, donnait une plus grande épaisseur au métal, ce qui, joint à la parfaite correction de ses ouvrages, lui avait créé une place à part dans la fabrique.

En 1860, Crouzet, un autre dessinateur plein d'idées originales et d'un mérite égal à Marchand comme fabricant, semble puiser ses inspirations dans les souvenirs du Maroc et de l'Algérie. Il suspend presque toujours à ses bracelets des chaînes, des glands ou des médailles. Il y emploie avec bonheur tantôt le corail, tantôt l'onyx ou le lapis. Le nœud algérien qui enserre les boules lapis est d'une proportion et d'un jet charmants. Il n'est pas besoin d'insister sur l'élégance de cette composition non plus que sur celle qui suit. Ces bracelets étaient très décoratifs au porter; tout au plus pouvait-on leur reprocher, surtout au second, d'être un peu gênants dans certains cas particuliers. De Crouzet encore est ce tour de bras en forme de jarretière; le bouton qui fait plaque laisse échapper une chaîne, dont les mailles, faites en brillants, vont en diminuant d'une façon très agréable.

A la même date, Duron, qui s'était fait une réputation si grande et si méritée comme orfèvre d'or, en reproduisant d'une façon admirable plusieurs des belles pièces repoussées et émaillées de la galerie d'Apollon au Louvre, nous montre que, bien qu'identifié avec les œuvres de la Renaissance, il se plaisait souvent à puiser ses inspirations ailleurs.

Cette ronde d'amours et de roses était exécutée en ors ciselés de différentes couleurs. On retrouve ce goût pour le tendre et le coquet



BRACELETS DE CROUZET.

dans un crochet de ceinture du même artiste. Duron aimait les fins détails, et ses dessins étaient fouillés comme sa bijouterie.

Ces bracelets, aussi bien que les bijoux de la même époque qui figurent dans les autres parties de cette étude, viennent corroborer ce

fait que j'ai énoncé plus haut, à savoir qu'en empruntant ses éléments décoratifs à d'autres industries, la bijouterie a produit, en somme, des bijoux nouveaux qui ne ressemblent en rien à ceux des époques qu'ils rappellent. La bijouterie contemporaine est restée dans les mêmes traditions. C'est ainsi qu'on a vu, dans ces derniers temps, fabriquer commercialement des bijoux dits *genre Henri II* faits en petits rinceaux d'émail blanc courant sur fond noir, qui n'ont jamais été fabriqués sous le règne de Henri II; c'est ainsi que, plus récemment en-



BRACELET, PAR DURON LE PÈRE.

core, on a vu un bijou du genre dit *Campana,* fait tout en cordelettes et en granulations d'or, qui, bien que fabriqué avec les mêmes éléments que les bijoux de l'antiquité, ne ressemblait que par sa couleur jaune aux œuvres des artisans étrusques et romains.

Cette appropriation d'éléments anciens à la fabrication d'œuvres nouvelles est une chose que, faute de mieux, je considère comme assez estimable en soi, mais qui malheureusement n'a pu produire aucun résultat à cause de la versatilité du goût public, qui laisse de côté chaque tentative avant qu'elle ait eu le temps de s'améliorer et de se développer. Notre société, pressée de jouir, se contente d'à peu près, de pochades et d'improvisations; elle mange son blé en herbe. Nerveuse et pressée, n'ayant le temps de rien regarder, ne sachant rien attendre, elle agit comme si chacun des jours qui l'éclaire ne devait pas avoir son lendemain.

Il fut de mode, avant 1850, de porter des tours de bras en forme de rubans, émaillés en plein, le plus souvent de couleur gros bleu transparent. Le dessus de ces rubans était orné d'un bouquet découpé et incrusté dans l'émail, et serti de mi-perles et de petits brillants. Ce bouquet était jeté en travers sur le ruban; puis on y suspendait de petits médaillons par un ou trois. Les grosses gourmettes à mailles

polies apparurent presque dans le même temps, car elles se prêtaient admirablement au port de ces petits médaillons. L'ensemble de ce bijou, placé au poignet, ne manquait pas d'ampleur et d'élégance.

Vers l'année 1860, il est un autre genre de bracelet qui eut un grand succès; il se composait d'une chaîne tout en or, plate, large et souple comme un ruban, dont l'une des extrémités glissait dans un coulant fixé après l'autre, ce qui permettait de le mettre à la grandeur de tous les bras. Cette extrémité, qui pendait librement, était ornée d'un motif rappelant le mordant de la ceinture du moyen âge, et ce motif, ainsi que le coulant, étaient presque toujours ornés de pierres précieuses. On l'appelait *bracelet jarretière;* la mode en dura pendant plusieurs années. On fit aussi, vers la même époque, des bracelets serpents souples, composés d'anneaux indépendants découpés en manière d'écailles et enchevêtrés les uns dans les autres, et dont la tête, pour fermer le bracelet, s'attachait à la queue avec un crochet.

Vers l'année 1869, il fut de mode de porter au bras un cercle fait de corne de buffle, qu'on mettait en y entrant la main et en le forçant légèrement, opération que permettait la souplesse ou l'élasticité relative de la corne soumise à l'action de la chaleur. Le fil de corne qui faisait le tour du bras était étroit, carré, et presque aussi épais que large.

Les marchands algériens qui, je le crois bien, furent les premiers à mettre en vente, chez nous, ce bijou si simple, le baptisèrent *porte-bonheur*. Le nom était heureux, la mode en prit; puis on en fit en or, et les bijoutiers en fabriquèrent des quantités considérables, en y ajoutant, bien entendu, une charnière pour l'ouvrir et un cliquet pour le fermer, car l'or n'a pas la même élasticité que la corne. La coutume fut de les porter en or rouge poli. La vogue de ce bijou fut telle que, pendant un temps, je crois bien qu'il fallut qu'une femme fût dénuée de toute ressource pour ne pas avoir un porte-bonheur. A l'inverse des modes ordinaires, qui commencent par être portées par les riches élégantes avant de se répandre, celle-ci commença par en bas, et puis, sous la forme de cercles en brillants, finit par envahir la classe la plus haute de la société, dans laquelle elle se maintint presque jusqu'à ce jour, car on en voit encore.

Un des derniers bracelets de bijouterie qui fut à la mode était composé d'une bande plate d'or cintré, repercé et poli, représentant un petit dessin très serré. La forme en était rigide, et il s'ouvrait à charnières. Ce bijou était d'une consommation courante.

Après que A. Falize eut fait, vers l'année 1868, des bijoux en émaux mats, cloisonnés de genre japonais, dont on retrouvera la mention au chapitre concernant les crochets de ceinture, le même travail fut employé d'abord par lui pour les émaux transparents. Il l'appliqua sur des médaillons. On fit ensuite dans ce genre des bracelets émaillés d'une façon merveilleuse. Le tour de bras était composé de huit ou dix mailles plates, carrées, reliées entre elles par des charnières libres.

Ces plaques étaient émaillées dessus et dessous, de façon à pouvoir porter en dehors chacune des faces de ce bijou qui n'avait pas d'envers. Les émaux opaques servaient la plupart du temps de fond à des émaux transparents de l'éclat le plus admirable, qui reproduisaient tantôt des devises en vieux français, tantôt des attributs avec le caractère usité au XVI[e] siècle. La différence de jeu de ces émaux, posés d'ailleurs, par une fine recherche, sur des plans différents, la justesse du dessin et la finesse des cloisons qui en marquaient les contours, ont fait de ces bijoux des petits chefs-d'œuvre qui, comme tous les chefs-d'œuvre, trouvent bien des admirateurs, mais surtout des admirateurs platoniques. On les payera très cher quand on n'en fera plus.

Les joailliers modernes n'ont pas cessé non plus d'enrichir leur répertoire. On a vu, dans ces derniers temps, des guipures, dont Rouvenat, je crois bien, fut l'innovateur, des dentelles, des broderies en diamants aussi souples qu'un ruban, ce qui permettait de les porter, soit en bracelet, soit dans les cheveux en manière de diadème.

Il faut convenir, bien qu'on en aie, que ce travail est nouveau, car on ne le rencontre pas dans les ouvrages anciens. Il est vrai que les artistes qui les ont conçus se sont inspirés, toujours selon une coutume qui restera un des caractères de la production à notre époque, d'éléments puisés dans d'autres industries. C'est ici la brodeuse, la dentelière qui ont fourni les motifs ou l'idée qui a présidé à leur conception ; mais à quelle perfection de main-d'œuvre n'a-t-il pas fallu arriver pour donner à ces objets la souplesse en même temps que la légèreté, pour obtenir la solidité nécessaire au bon fonctionnement, sans porter atteinte à la finesse et à l'élégance par lesquelles ils ressemblent aux légers tissus qui servirent de modèle !

CHAPITRE VI

BROCHES ET FIBULES — ORNEMENTS COUSUS

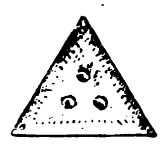
Les pendants d'oreilles, les colliers et les bracelets sont, nous en avons fait la remarque, des bijoux qui ont été communs à tous les peuples, même les moins civilisés, et dès les temps les plus reculés. Cela se conçoit aisément, parce qu'ils se portent directement sur la peau et que les gens dépourvus de tout vêtement peuvent néanmoins en être parés.

Il n'en est pas de même de la fibule, qui fut la première broche et presque la première épingle. C'est la nécessité d'attacher ou de retenir les vêtements qui en suggéra l'idée. Il est donc à peu près certain qu'elle ne fut inventée qu'après que l'homme eut connu l'art de tisser des étoffes. On voit alors qu'avant de devenir une parure, elle fut un objet de première utilité. Son origine est, en ce sens, différente de celle des autres bijoux, qui ne doivent la leur qu'à l'instinct de coquetterie. Mais le sentiment du décoratif, qui est inné dans l'espèce humaine, en fit bientôt un objet de parure, et trouva moyen d'en varier à tel point les formes et les agencements, qu'il est certain qu'aucun autre bijou n'a offert une quantité aussi innombrable de types différents que la fibule. Inventée pour rattacher les vêtements flottants, elle en devint bientôt le complément indispensable.

Mais bien avant probablement, les Orientaux, revêtus de longues robes en forme de fourreaux, avaient appliqué les métaux, l'or surtout, à l'embellissement de leur costume, sous forme de petites feuilles battues, minces et ornées de dessins de toute nature, dont les premiers furent enfantins. On désigne ces objets par le nom de bractées. Ils étaient

percés, sur les bords, de trous destinés à livrer passage au fil qui servait à les coudre. Il y en avait de forme régulière, triangulaire, par exemple, qui servaient à border le vêtement, et d'autres représentant de petites images, dont on le couvrait à profusion.

Les plus simples et aussi les plus anciennes étaient obtenues par


BRACTÉES.

des procédés élémentaires, à l'aide d'un stylet qui servait à y tracer un dessin quelconque.

Quelquefois ces bractées avaient une signification; elles servaient




BRACTÉES.

à certaines castes de signe de reconnaissance. Telle est la croix des Cabires. M. Aug. Castellani, de Rome, en possède un original dont



CROIX DE CABIRES.

je donne la reproduction en dessin. Le décor de cet objet est obtenu par-dessous, à l'aide d'un pointeau, et semble être le point de départ de ce qui deviendra plus tard le travail *en repoussé*. On voit, aux quatre extrémités de la croix, les trous qui servaient à la coudre; deux d'entre

eux, fatigués par l'usage, ne sont plus que des déchirures. Cette figure, désignée ici sous la dénomination de croix des Cabires, est, paraît-il, un signe arien dont la forme est empruntée à l'instrument primitif qui servait aux premiers hommes à obtenir le feu, et qu'on appelait le *suastika*. Les quatre branches de la croix, indépendantes les unes des autres et faites en bois, étaient maintenues sur un plan unique dans la position qu'indique le dessin. Les angles de retour des branches étaient destinées à fixer plus sûrement, avec des clous ou des fiches, chacune d'elles à sa place. Les places de ces fiches, bien que passées à l'état de décor, sont encore indiquées dans le dessin ci-contre. On approchait ensuite du point central où elles font leur jonction une tige de bois pointue, à laquelle on imprimait un mouvement de rotation rapide, de façon à l'échauffer jusqu'à ce qu'elle s'enflammât.

Il n'est pas étonnant qu'aux temps reculés où l'art d'obtenir le feu faisait l'objet d'une sorte de sacerdoce, l'instrument qui servait à le produire soit devenu l'emblème de l'initiation, et que la tradition lui ait plus tard conservé ce prestige.

Mais bientôt ces bractées ou feuilles minces, aux indications linéaires, furent remplacées par des plaques repoussées, car les mains qui conduisaient le ciselet, acquérant plus de hardiesse, abordèrent franchement les dessins en relief. On a trouvé de ces plaques en quantité considérable dans les fouilles faites à Mycènes [1], offrant une variété infinie de dessins. Cette variété semblerait indiquer qu'au IX[e] siècle avant J.-C.[2], date indiquée par M. Schliemann, on les repoussait encore une à une au ciselet. Mais d'autres, trouvées adhérentes à des boutons d'os, sur lesquels le dessin se trouvait répété lorsqu'on enlevait la plaque d'or, font entrevoir qu'en Grèce, on n'allait pas tarder à substituer, dans certains cas, l'estampage au repoussé; car, sans nul doute, le dessin avait été préalablement intaillé sur le bouton d'os, et l'or fin, très mou, qu'on y avait appliqué ensuite, en avait pris l'empreinte, peut-être avec l'aide du ciselet. Ce travail constituait réellement un premier mode d'estampage, qui ne tarda sans doute pas à être suivi d'emploi de matrices en pierre, en cuivre et même en fer, métal encore très rare aux temps homériques.

Dans les sépultures de Mycènes, il ne restait aucune indication

1. *Mycènes*, Schliemann.
2. M. M. Collignon, dans son *Manuel d'archéologie grecque*, fait remonter le trésor de Mycènes au XIII[e] siècle et au XII[e] siècle.

précise au sujet de l'emploi de ces bractées, les vêtements ayant été détruits, soit par l'incinération, soit par l'action du temps; mais nous allons voir que ces plaques repoussées ou estampées furent, comme les bractées qui les avaient précédées, cousues sur les vêtements. Elles y étaient parsemées en si grand nombre que, lors de la découverte du tombeau de Koul-Oba[1], les explorateurs en trouvèrent encore plus de six cents, après que des maraudeurs en eurent déjà volé une grande quantité. Dans une autre sépulture appelée celle de la Reine au masque d'or, la robe en était toute couverte. Mais je veux laisser la parole à celui qui eut le bonheur de jouir de ce spectacle. M. Aschik s'exprime ainsi dans son rapport : « Mon ravissement fut mêlé de surprise lorsque, le couvercle enlevé, je découvris, dans le sarcophage, un squelette à visage d'or, un diadème sur la tête et complètement vêtu. Le vêtement de cette reine était tout *parsemé d'ornements d'or;* l'étoffe dont était couverte la tête retombait jusqu'à la ceinture et avait conservé sa couleur. C'était un tissu de laine à dessins d'or; mais, au premier contact de l'air, toute cette étoffe tomba en poussière et ne laissa que des paillettes d'or. »

Dans une autre sépulture encore : « ... Le vêtement de la femme



TÊTE DE MÉDUSE.

était parsemé de dix-sept rondelles en or offrant une tête de Méduse, et de quelques petites plaques repoussées en forme de zigzag également en or. »

D'autres découvertes similaires ont été faites qui ne peuvent laisser subsister aucun doute sur l'emploi de ces plaques estampées. Ce

1. *Antiquités du Bosphore cimmérien,* Gilles.

genre d'ornement devait donner au costume une richesse très grande. On ne peut douter qu'il ne soit venu de l'Orient. Il comptait un nombre considérable de sujets; c'étaient des enfants, des lions couchés, des têtes de Méduse, Hercule étouffant le lion, deux lions ailés dressés sur leurs pattes de derrière, se joignant par leurs pattes de devant,



DIVINITÉ SYMBOLIQUE DU CABINET DES ANTIQUES.

deux femmes, Pégase, griffons accroupis, aigle de mer dévorant un poisson, sanglier ailé, monstre marin, lièvre courant, etc., etc. La plupart de ces sujets sont trouvés reproduits à de nombreux exemplaires, avec les mêmes traits, ce qui indique sûrement, pour un œil exercé, qu'ils étaient généralement obtenus par le procédé de l'estampage.



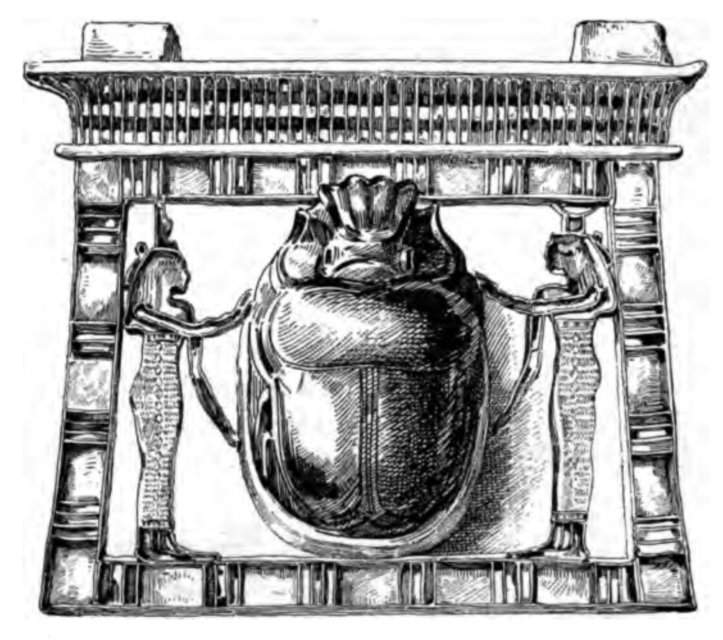


DANSEUSES.

Deux sujets intéressants ont été trouvés, dont nous avons les doubles au Cabinet des Antiques. Le premier (n° 2963) représente une figure symbolique de divinité qui, de la main gauche, tient un masque par les cheveux. Les six extrémités de l'étoffe qui l'habille sont terminées en forme de têtes de lions chimériques. Le second nous montre deux Scythes adossés tirant de l'arc. On voit que cette manœuvre

militaire, dont le bataillon carré n'est qu'une savante amplification, ne date pas d'hier. Puis des danseuses dont on admirera la franchise et la hardiesse de mouvement, de petites chimères, etc., etc.

J'ai été amené à parler de ces estampés, à la suite des bractées, parce qu'ils paraissent en être une des transformations; mais ils appartiennent à une civilisation relativement plus avancée, et je dois,



PECTORAL AVEC SCARABÉE EN LAPIS. (N° 593 du musée du Louvre.)

pour me conformer à l'ordre de la marche industrielle, retourner sur mes pas et m'occuper des grands pectoraux en usage chez les Égyptiens. Ce ne sont pas encore, il est vrai, des fibules ni des broches; mais l'usage qui en était fait dans le costume, offrant une certaine analogie avec celui de la broche, leur place se trouve naturellement indiquée dans ce chapitre.

On sait que le *pectoral* est un ornement de momie, le plus souvent en forme de petite chapelle ou *naos,* contenant un scarabée, emblème de la transformation du *devenir,* adoré par les déesses Isis et Nephtys. Cette amulette était, ainsi que l'indique son nom, placée sur la poitrine du mort [1], à la place où se porte la broche. On sait aussi

1. *Catalogue du musée égyptien,* Paul Perret.

que les ornements mortuaires des Latins consistaient en une feuille d'or pelliculaire, travaillée économiquement et n'offrant aucun intérêt au point de vue industriel; j'ai eu maintes fois, dans le cours de ces études, l'occasion de le répéter. Le pectoral, au contraire, est une pièce d'or d'un grand poids, admirablement fabriquée (je parle au moins de



PECTORAL AVEC SCARABÉE EN BASALTE VERT. (N° 524 du musée du Louvre.)

ceux que nous avons au Louvre); ne pas s'en occuper serait négliger les plus remarquables produits de notre art.

L'étude de ces beaux monuments donne la plus haute idée du degré de perfection auquel étaient arrivés les artisans d'alors. Ils laissent bien loin derrière eux les deux bracelets d'or de même provenance dont j'ai parlé dans le chapitre précédent. Ces objets sont fabriqués en mosaïques de pâtes de verres colorées, incrustées dans des alvéoles d'or. Voici en quoi consiste ce travail :

Tous les traits indiquant les contours extérieurs et les détails intérieurs de la pièce doivent être figurés par des cloisons qui se font avec des lamelles d'or posées sur champ, et soudées sur le fond, à la place qu'elles doivent y occuper. Lorsque cette préparation est terminée, l'œuvre reproduit donc exactement le sujet qu'on veut repré-

senter, figuré par des linéaments d'or qui en donnent l'esquisse, comme l'aurait fait un trait de crayon. Le travail qui suit celui-là consiste à tailler, à l'aide de la roue ou de la meule, de petits morceaux de pierre dure ou de pâte de verre, de la forme exacte de chacune des alvéoles formées par les intervalles laissés entre les cloisons, et de les incruster ensuite à la place qu'ils doivent occuper. Lorsque cette incrustation est achevée, on égalise tous les petits morceaux incrustés, en polissant la pièce entière à plat sur la roue.

On comprend aisément que ce travail d'incrustation est d'une délicatesse extrême, car il ne faut pas qu'il existe le moindre petit vide entre les morceaux incrustés et les contours d'or. Il est réussi, lorsqu'une fois achevé, il présente l'aspect d'une pièce qui serait d'un seul tenant; il offre alors à l'œil une surface parfaitement lisse, diversement colorée et rehaussée par de fins linéaments d'or. Cet art a été poussé par les artisans égyptiens jusqu'aux derniers confins de la perfection, et je n'hésite pas à dire qu'un ouvrier très habile pourrait seul, de nos jours, tenter de les égaler. Les procédés et l'outillage *ad hoc* sont restés les mêmes.

L'un des pectoraux catalogué numéro 593 est orné au centre d'un gros scarabée lapis en relief. Les deux divinités sont représentées debout, étendant la main sur le scarabée en signe de protection. Les robes des personnages sont en or; mais les jambes, les bras et la tête avec le klaft ont été remplis de pâtes de verre colorées comme le reste. La frise du naos est ornée de nombreuses petites palmettes très étroites et serrées les unes contre les autres. Chacune de ces palmettes a reçu cinq petits morceaux de couleurs différentes dans le sens de sa longueur et dans l'ordre suivant : rouge, bleu, vert, bleu, rouge. Cet arrangement devait, lorsque la pièce était neuve et fraîche, produire dans le sens horizontal cinq grandes lignes de couleurs posées dans l'ordre indiqué ci-dessus, et coupées dans le sens transversal par les linéaments d'or accusant le contour de chacune des palmettes.

Le cadre du naos offrait un travail analogue, mais les pâtes en sont détériorées au point de ne pouvoir fournir d'indications suffisantes pour le reconstituer.

Le pectoral numéro 524, dont le scarabée et certaines parties sont en basalte vert, offre cette particularité que les détails seuls en sont fabriqués en pâtes de verre incrustées, et que ces détails se détachent sur un grand fond d'or uni. L'effet devait en être fort beau, mais il

n'en reste plus que des vestiges; les alvéoles sont béantes, les stries formées sur les chapiteaux sont entièrement vides. On peut cependant juger encore que, sur ces deux pièces, le travail était d'une exécution très serrée. Je n'en dirai pas autant du troisième pectoral numéro 521, plus grand que les deux autres et très remarquable par la complica-



PECTORAL DE RAMSÈS II.

tion du sujet et l'originalité de l'arrangement. Dans le naos sont juxtaposés un vautour et un uræuss; au-dessus plane un épervier aux ailes éployées, tenant dans ses serres le sceau, emblème d'éternité. La frise du naos est ornée de palmettes de couleur rouge, blanc et bleu. Au-dessous est gravé le cartouche du prénom de Ramsès II. Deux *dad* sont placés aux angles inférieurs de ce pectoral. Ce bijou, ainsi que le précédent, provient des fouilles du Sérapéum. La perfection et la finesse du travail, quoique laissant quelque peu à désirer, y sont encore remarquables; mais c'est surtout dans les deux pièces qui vont suivre

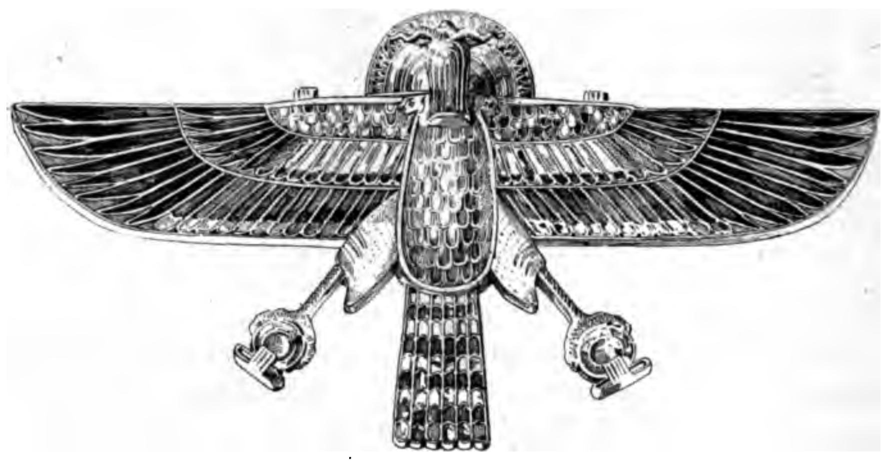
que ces qualités se manifestent d'une façon tout à fait exceptionnelle.

Celle qui porte le numéro 534 figure un épervier aux ailes



ÉPERVIER AUX AILES ÉPLOYÉES.

éployées. Les pattes en sont d'or; tout le reste est incrusté de pâtes



ÉPERVIER A TÊTE DE BÉLIER.

colorées. Le caractère du dessin en est parfait, le travail d'incrustation en est très soigné et d'une grande finesse.

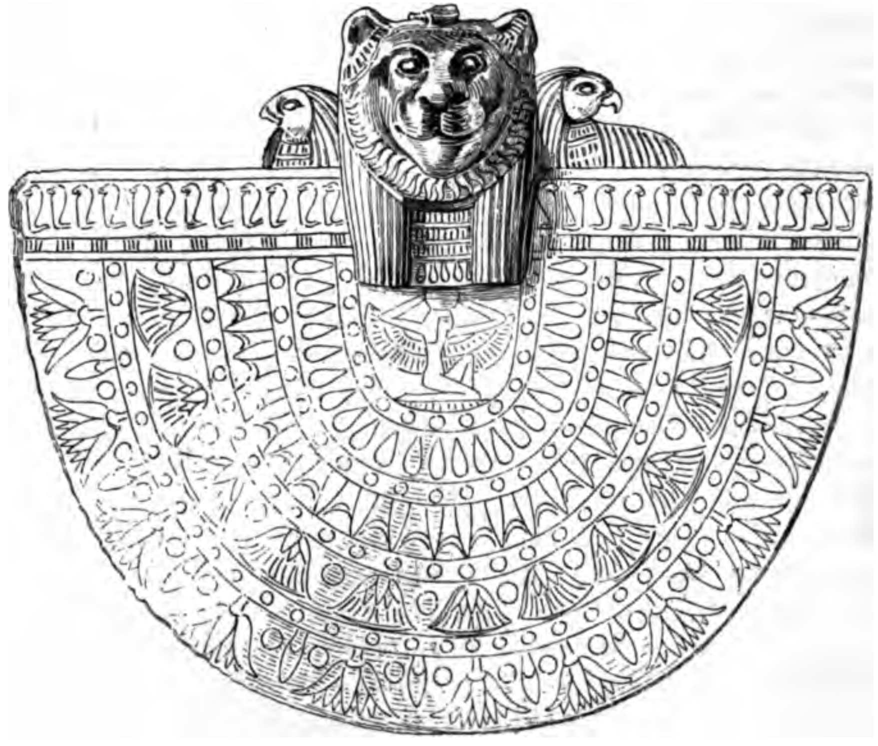
Le numéro 535 représente également un épervier aux ailes ou-

vertes, mais celui-ci a une tête de bélier, le cou orné d'un collier, et tient dans ses serres le sceau, emblème de reproduction et d'éternité. Les pattes, dont la ciselure est excellente, et les cornes sont restées en or; tout le reste est incrusté de pâtes. Le dessin et le travail de cet objet sont de tous points parfaits. Les parties d'incrustation qui sont bien conservées révèlent une habileté très grande et qu'on ne peut surpasser. Le collier ou la petite ligne de pépins qui borde le demi-cintre duquel émerge la tête de bélier est placé avec un goût exquis. Les cloisons sont fines, régulières, les angles de la matière taillée admirablement conservés. C'est un véritable chef-d'œuvre, dans lequel on retrouve, ainsi que dans les quatre autres pectoraux cités plus haut, ces grandes qualités de savoir et de fermeté que j'ai déjà signalés à propos des bagues égyptiennes. Ces pièces sont munies à leurs bords supérieurs de deux charnières ou bélières qui devaient servir à les suspendre ou à les fixer.

Le musée de Boulaq conserve un pectoral trouvé dans le sarcophage de la reine Aah-Hotep. La forme en est celle d'un petit naos. Au centre, Amosis est représenté debout sur une barque. Deux divinités, Ammon et Phré, lui versent sur la tête l'eau de la purification. Deux éperviers planent au-dessus de la scène, comme des symboles du soleil vivifiant. Ce travail est, paraît-il, hors ligne. Les figures, dont le fond est découpé à jour, sont dessinées par des cloisons d'or, dans lesquelles on a introduit des plaquettes de pierres dures, cornalines, turquoises, lapis, pâtes imitant le feldspath vert. L'ensemble en est remarquablement harmonieux et riche. L'envers du naos, resté en or, est gravé avec tant de finesse et de netteté, qu'il est aussi remarquable que la façade principale.

Le musée égyptien du Louvre s'est enrichi récemment d'une pièce non encore cataloguée, mais qui porte néanmoins le numéro 691, et sur l'étiquette de laquelle on lit les mots : *Égide de Sekhet*. Cette pièce se compose d'une grande plaque de métal ayant à peu près la forme de la moitié d'un ovale. De la ligne droite, formée par la section supposée et qui se trouve en haut, émerge une tête de lionne, la tête de la déesse Sekhet, en plein relief, moulée et ciselée. Le caractère en est excellent, l'exécution irréprochable. Cette tête est accostée de deux profils d'épervier, gravés sur une surface plane qui n'est que la continuation de la feuille de métal qui forme l'égide. L'aile manque à l'épervier de gauche. Le décor de la plaque, très légèrement gravé, se

compose d'une ligne de petits uræus se suivant de profil, sur le bord du haut, immédiatement au-dessous de la tête de lionne, puis de lignes concentriques, au nombre de cinq, qui y prennent leurs points de départ et suivent le contour ovale extérieur pour former cinq zones et un point central placé juste au-dessous du klaft de la déesse. Dans le point



ÉGIDE DE SEKHET.

central est figuré un ibis aux ailes éployées. Les deux zones intérieures sont ornées de petits pépins, peut-être de boutons de lotus, et les deux zones placées près du bord sont faites de deux cordons de fleurs de lotus.

La couleur du métal est d'un jaune paille légèrement verdâtre. C'est cet alliage d'or et d'argent que les anciens désignaient par le nom d'électrum. Celui-ci donne 688 parties d'or sur 312 d'argent pur. On doit supposer que cette proportion était réellement la bonne et fournissait, lorsque le métal était fraîchement poli, tout l'éclat et le charme désirables. Cependant, d'après Pline, l'électrum était formé

de quatre cinquièmes d'or et d'un cinquième seulement d'argent. Nous allons voir du reste que cet alliage, longtemps usité dans le monde ancien, et qui s'est perpétué jusqu'aux premiers siècles de notre ère, variait suivant les latitudes et les besoins.

Il a été trouvé à Kertch plusieurs pièces en électrum, entre autres des pendants d'oreilles représentant des grappes de raisin formées de deux coquilles estampées et rapportées, un masque de Méduse percé de trois trous qui servaient à le coudre sur les vêtements, et un anneau massif formant spirale, terminé par une figure de lion couché[1].

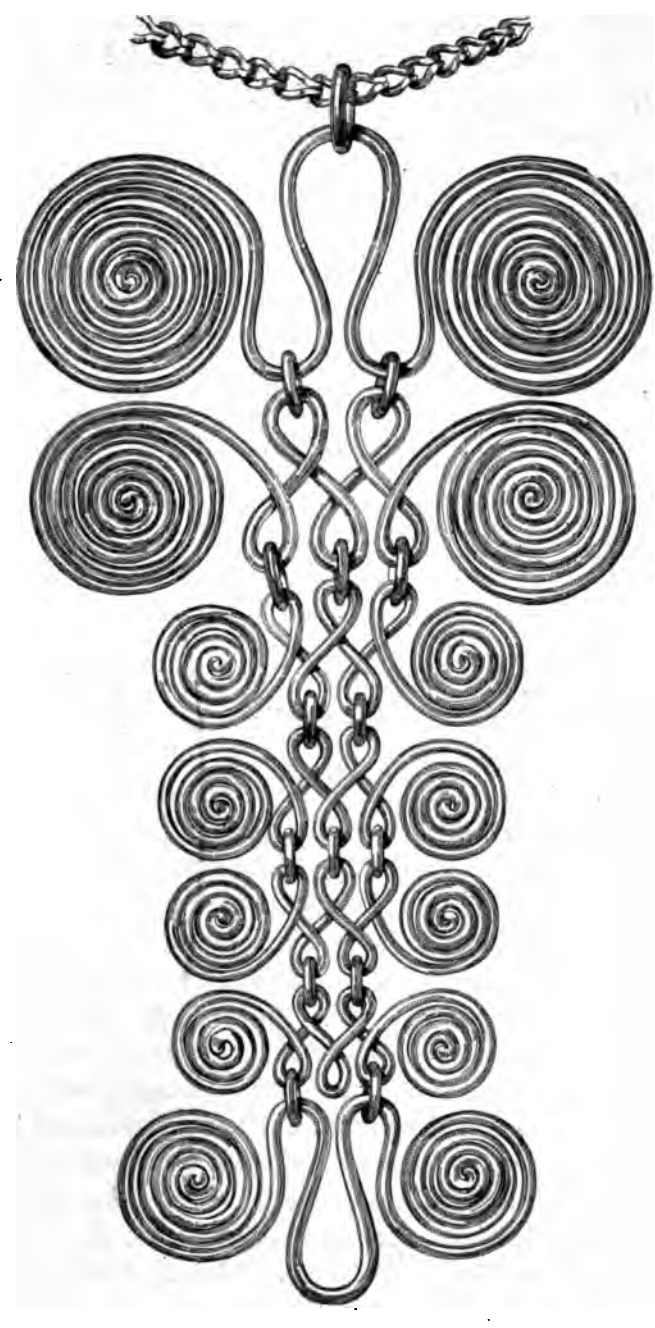
Nous retrouvons encore la trace de cet alliage au ve siècle de notre ère, avec les mêmes incertitudes quant à ses proportions. M. le baron Pichon possède une lettre écrite par saint Avitus, archevêque de Vienne en 490, à Apollinaris, évêque de Valence, par laquelle il lui demande une bague à cachet tournant qu'il lui décrit. « D'un côté, dit-il, elle sera ornée d'une émeraude, et, de l'autre, d'un cachet fait en électrum, de ce bel électrum qui participe de la chaleur de l'or et de la douceur de l'argent, et non pas de ce vilain électrum dont sont faites les pièces de Théodoric. »

L'Égide de Sekhet est au nom de l'un des Osorkon de la XXIIe dynastie et de la reine Tati-bast. Cette indication correspond au xe siècle avant Jésus-Christ, et quoique l'électrum ait probablement été employé à une époque antérieure à celle-là, il est intéressant d'en rencontrer un morceau aussi important, révélant une date précise.

On se rappelle avoir vu, dans les précédents chapitres, des colliers et des bracelets faits en bronze dont l'origine caucasienne est considérée comme antérieure à la période de l'influence assyro-phénicienne en Étrurie. La spirale forme la caractéristique de ces bijoux primitifs, qui semblent avoir été contemporains de l'âge de la pierre.

Un des plus curieux spécimens de ce travail est conservé au Capitole à Rome. C'est un grand plastron articulé, ayant au moins trente centimètres de longueur. Il couvrait toute la poitrine, sur le haut de laquelle il était maintenu par une chaînette également en bronze qui s'attachait autour du cou, tandis que le dernier maillon du bas semble avoir été préparé pour être attaché à la ceinture. Ce plastron, composé de sept parties emmaillées, semble avoir été destiné autant à garantir qu'à orner la poitrine. Il continue la série des bijoux défensifs que

1. *Antiquités du Bosphore cimmérien*, Gilles.



PLASTRON ARTICULÉ.

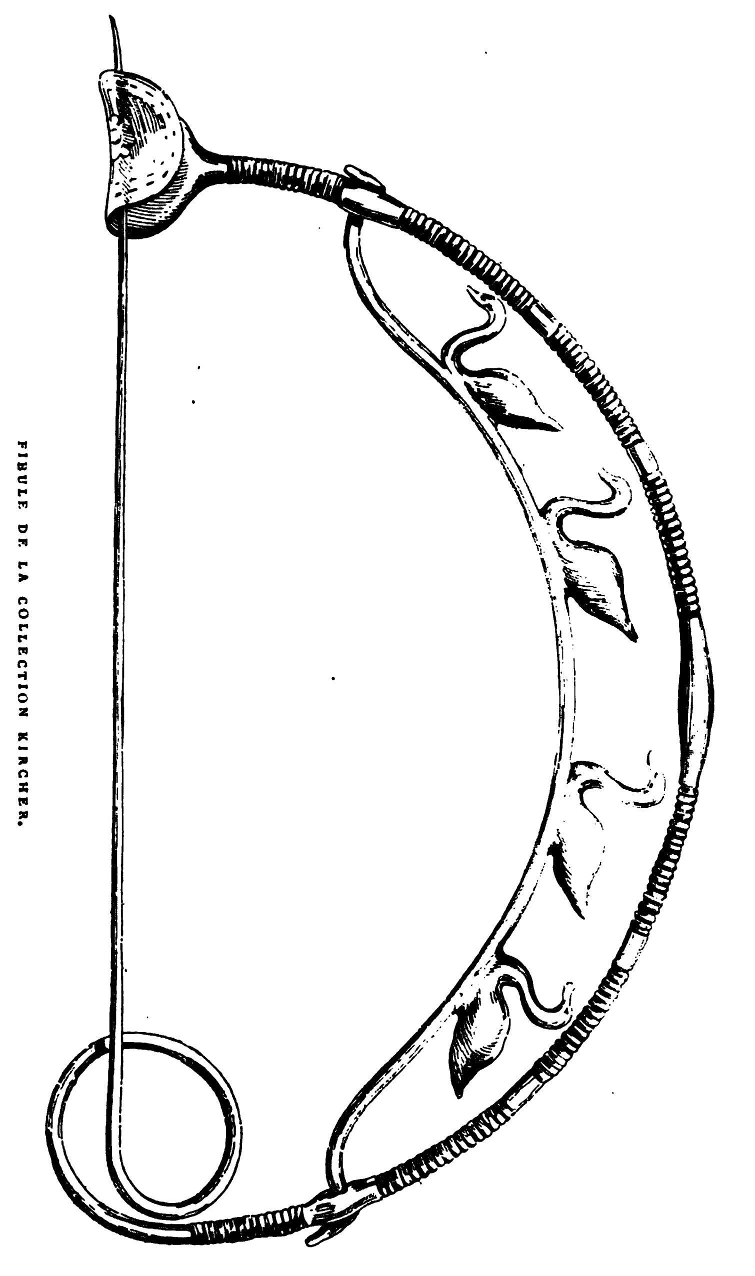
nous avons précédemment étudiés, et dont le point de départ, la

le proprement dite,
e à elle seule un tout
let, dans certains cas.
verra au musée des
uités nationales de
-Germain, ainsi qu'au
iet des Antiques et
la salle des bronzes,
ouvre, à Paris, des
s, des agrafes de man-
et peut-être des par-
u harnachement d'un
l, car on ne sait au
ı quel usage certaines
s pièces étaient des-
, qui ne sont com-
s que d'une ou deux
es, parfois grandes
.e de petites assiettes,
ouvent plates, mais
iefois relevées au
en forme de cône
Il semble que toutes
nt prendre rang par-
s bijoux défensifs,
autres, cette énorme
dont le musée Sche-
, dans le Mecklem-
, possède un original
à Plauerhagen. Elle
esure pas moins de
-quatre centimètres,
e de Saint-Germain
-ente-neuf. C'étaient
lles cuirasses.
est à remarquer que
es objets en bronze
abriqués sans sou-



GRANDE FIBULE A SPIRALES.

dures, ce qui ne laisse pas que d'être fort extraordinaire, si — déve-



FIBULE DE LA COLLECTION KIRCHER.

loppant par la pensée dans toute leur longueur ces fils enroulés, — on cherche à se les figurer tout droits, à l'état de préparation, prépa-

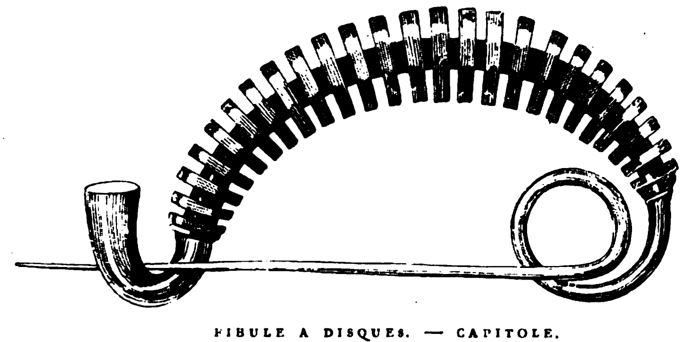
ration entièrement faite au marteau. Si nous passons à l'examen de pièces plus compliquées, parce qu'elles sont formées de pièces assemblées, on fera encore la même remarque. Voici une grande fibule appartenant à la même période historique, qui est composée de deux morceaux et dont les assemblages ont été faits avec des rivets. Les quatre cygnes sont grossièrement moulés en ronde bosse, d'un seul tenant, avec le fil de bronze qui vient se rattacher à l'intérieur de l'arc. L'arc est orné, par intermittences, de parties qui sont taraudées, et le fourreau est fait d'une sorte de spatule relevée et décorée au pointeau, comme les bijoux primitifs et les bractées. Cette fabrication est très intéressante, en ce sens que le fourreau, l'arc et l'épingle sont faits d'un seul morceau de métal, qui a dû, de même que les fibules à spirales, être préparé et décoré alors qu'il était droit, et ne recevoir qu'une fois terminé la forme d'arc telle qu'elle est représentée. Il fallait qu'à cette époque, les toreuticiens eussent l'esprit prévoyant, car lorsqu'une faute était faite, lorsqu'un morceau du métal avait été retiré en trop, ils n'avaient pas, pour réparer leur maladresse, la ressource d'employer la soudure qui leur était inconnue.

Cette pièce, qui fait partie de la collection Kircher, à Rome, a été trouvée dans la nécropole de Monterozzi, aux environs de Rome.

La grandeur de l'arc de cette fibule fait supposer qu'elle servait à un autre usage qu'à relever le vêtement, à moins qu'on ne suppose un vêtement de peau. Nous verrons plus loin que les Romains en employaient de fort grandes aussi, sans doute à maintenir de lourdes étoffes, peut-être le manteau, peut-être la couverture du cheval, peut-être des tentures, faisant ainsi l'office d'embrasses de rideaux.

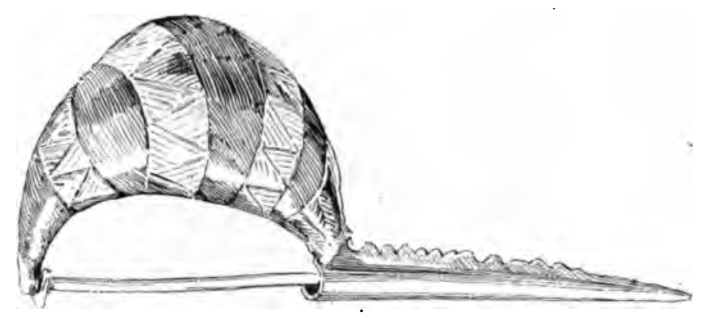
Au milieu d'une grande quantité de spirales énormes qui sont au Capitole, à Rome, exposées dans le palais du conservateur, il y a des fibules en bronze composées de nombreux petits disques plats qui semblent enfilés par l'arc de la fibule. Les vides laissés entre ces disques ont, à coup sûr, été remplis d'une matière quelconque qui a été détruite. L'ambre était fréquemment employé à cet usage. Peut-être enfilait-on alternativement sur l'arc un disque d'ambre et un disque de bronze, peut-être l'ambre était-il entré à force, car les anciens devaient posséder, aussi bien que nous, l'art d'amollir le succin. Ils le faisaient pénétrer entre les disques de métal et, lorsque les vides s'en trouvaient remplis, ils l'affleuraient avec le bronze et le polissaient. Ils pouvaient certainement employer d'autres matières;

mais ce qui me fait croire à l'emploi de l'ambre, ce sont d'autres fibules que j'ai vues chez M. Aug. Castellani, peut-être moins anciennes, mais dont l'analogie avec celles-ci n'échappera pas, bien que le mode de fabrication en diffère. Elles sont faites de disques d'ambre et de disques de cuir assez épais, enfilés alternativement par l'arc. Les



FIBULE A DISQUES. — CAPITOLE.

disques de cuir ne sont mis là que pour combler les vides, car on ne les voit pas. Ils sont recouverts d'une feuille d'or pelliculaire, ornée de stries obtenues au traçoir, à la manière des bractées. Celle dont je



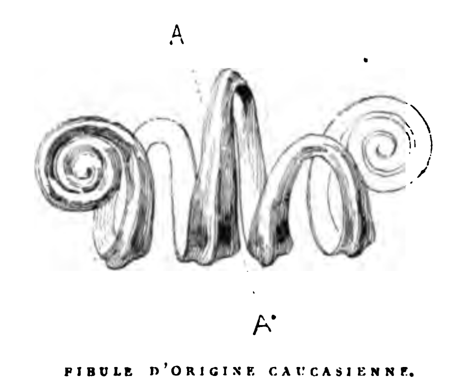
FIBULE DE PALESTRINA.

donne le dessin a été trouvée à Palestrina. M. Castellani en possède une autre du même modèle, dont l'arc est de la grosseur du poing et a bien dix centimètres de longueur.

Parmi les curiosités en bronze d'origine caucasienne, il en est qui ressemblent à nos broches et à nos pendants; il en est d'autres dont on s'explique difficilement l'usage.

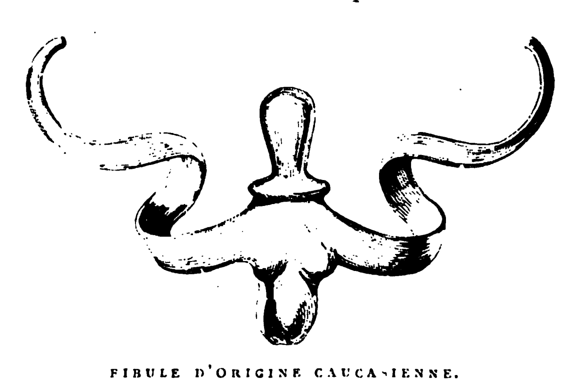
Parmi celles-ci, il en est deux qui m'ont semblé avoir pu être utilisées en manière de fibules. Si l'on examine attentivement la première

figure, on verra qu'en faisant glisser une étoffe dont les plis auront été préalablement réunis, dans l'intervalle AA, et en la redressant ensuite, elle sera maintenue dans toute la longueur de l'ornement, dont, par un sentiment bien entendu de l'art décoratif, les deux faces sont semblables.



FIBULE D'ORIGINE CAUCASIENNE.

Quant à la seconde figure, dont on a trouvé des exemplaires en assez grand nombre, le dessin en a été bien certainement inspiré par la vue d'une tête de bête à cornes. Dans plusieurs des exemplaires qui



FIBULE D'ORIGINE CAUCASIENNE.

ont été trouvés, la tête de la bête est indiquée d'une façon assez précise, pour ne pas laisser subsister de doute à ce sujet. Celle dont on voit le dessin était munie, en plus, de deux bélières, une en haut, l'autre en bas. La bélière d'en haut m'a semblé destinée à livrer passage à une chaîne, celle d'en bas à suspendre une plaque, et les deux cornes sont admirablement construites pour saisir chacune l'extrémité d'une écharpe, réunir les deux au centre et les laisser ensuite pendre et flotter. Si je ne me trompe, cet objet serait donc une sorte de cou-

lant ayant avec la fibule cette analogie qu'il pouvait servir à relever et à maintenir réunies différentes pièces de l'ajustement, peut-être des cordons, peut-être des courroies, peut-être même des cheveux.

Je donne ma supposition pour ce qu'elle vaut, car je ne l'ai risquée que faute de renseignements sur l'emploi de ce singulier objet.

Je dois ajouter cependant que M. Schliemann a trouvé à Mycènes des ornements d'or qui offrent quelque analogie avec ceux-ci, et qu'il les considère comme ayant été destinés à retenir ensemble les boucles de la chevelure. Cette attribution est celle que, dans mon esprit, je leur avais d'abord attribuée.

Le bijou auquel nous donnons, de nos jours, le nom de broche est vraiment une parure et rien qu'une parure. Il s'attache au milieu ou sur le côté du corsage, ayant l'air tantôt, lorsque la mode est aux robes ouvertes, de servir à la fermer, tantôt de fixer un nœud de dentelles ou de rubans. En réalité, il n'a plus aucune utilité pratique et ne sert à rien autre chose qu'à compléter et à enrichir la toilette de nos élégantes.

La fibule, au contraire, était indispensable pour s'habiller, aux peuples qui portaient des vêtements amples. Car il est à remarquer que les peuples asiatiques n'ont pas connu ce bijou; on n'en trouve aucune trace chez eux. En remontant aussi loin que nous le permettent les documents historiques, il est facile de constater que les Assyriens n'en faisaient pas usage, et nos connaissances modernes nous font voir que ce bijou est également inconnu des Indiens et des Chinois. J'ai eu, à diverses reprises, entre les mains, des collections complètes de bijoux indiens; j'y ai vu de tout, excepté des broches. Ce fait s'explique facilement, car les longs fourreaux collants, portés par la plus grande partie des populations asiatiques, à commencer par les Assyriens, qui sont les plus anciens sur lesquels nous ayons des renseignements précis, ne motivaient en aucune façon l'usage d'épingles. Tandis que la chlamyde et le pallium des Grecs, et plus tard la palla et le sagum des Latins en avaient tout d'abord nécessité l'invention. Mais l'épingle toute droite était insuffisante, et l'idée de la courber en deux et d'en ramener la tête à la queue, de façon à pouvoir accrocher l'une à l'autree, dut éclore rapidement. Cette première fibule, qui ressemblait quelque peu, mais très imparfaitement, à notre épingle anglaise moderne, fonctionnait probablement encore fort mal. Le poids de l'étoffe la courbait, la forçait à sortir du crochet. Il fallut la modifier, donner plus de résis-

tance à la partie du dessus, y réserver une place déterminée pour les plis rassemblés, et transformer le crochet en fourreau. Ces divers perfectionnements firent de la fibule une création savante, composée de trois parties distinctes qui sont : d'abord l'épingle ou la queue, puis le fourreau ou fermoir, destiné à recevoir celle-ci, à la maintenir et à en masquer la pointe aiguë, enfin l'arc, dans la concavité duquel viennent se loger les plis de l'étoffe.

De ces dispositions nécessaires, le génie des Étrusques et des Grecs sut tirer un parti ornemental tellement élégant que la fibule, parmi les bijoux de tous les temps, est restée le plus original et le plus caractéristique. On peut ajouter que, seul entre tous, il n'a pas d'envers, de sorte que, de quelque côté qu'il se présente à la vue, il est toujours intéressant et agréable à regarder.

Mais ici prend place une observation que je consignerai, sans d'ailleurs me trouver à même de conclure à une certitude. On se rappelle l'énorme influence que les vieux Asiatiques ont exercée sur le génie étrusque; d'un autre côté, on a vu qu'ils ne faisaient pas usage de la fibule; on peut donc être certain, d'ores et déjà, que ce n'est pas à eux que les Étrusques la doivent. Or il a été trouvé à Cære des statues en terre cuite qui sont conservées au British Museum, sur les épaules desquelles sont représentées des fibules. Ces statues datent de la période tout à fait primitive, anté-archaïque, si je puis m'exprimer ainsi; elles sont grossières et enfantines. Peut-être sont-elles antérieures de plus de dix siècles à notre ère, et par conséquent à l'influence asiatique dont on ne rencontre pas de traces avant le VIIe siècle. Ces indications nous amènent à croire que les Étrusques furent les inventeurs de la fibule, et que les Grecs et les Romains la leur empruntèrent plus tard. L'examen qui va suivre me semble fait pour corroborer cette opinion, car les plus anciennes fibules en or que nous connaissions sont les fibules étrusques.

Le British Museum possède deux exemplaires d'une fibule dont je n'ai trouvé trace nulle part ailleurs.

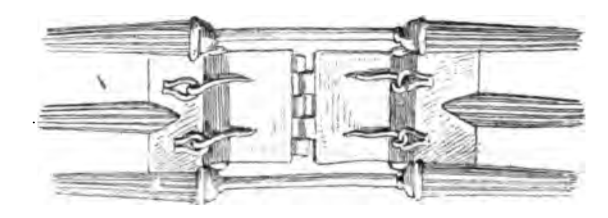
Sur une sorte de terrasson formé par la réunion de trois ornements en forme d'S, seize sphinx ailés et coiffés du klaft à bouts tournants sont accroupis et semblent tenir conseil. Ils sont placés sur quatre rangs, en deux pelotons se faisant face. Les trois ornements en S sont cannelés; ils sont fuselés et terminés, à chacune de leurs extrémités, par une sorte de pomme de pin décorée de chevrons en granulé. L'as-

pect de cette pièce est tout à fait singulier. Son caractère énigmatique n'échappera à personne et l'élégance de la composition séduira tout le monde.

On remarquera la solution de continuité qui existe au centre. Les S qui cessent brusquement sont terminées par des astragales d'où sort une tige plus mince qui sert de jonction aux deux extrémités. A cet endroit le centre est occupé par deux petites tablettes qui peuvent se



FIBULE DU BRITISH MUSEUM.



FIBULE DU BRITISH MUSEUM.
Tablettes à mortaise.

lever et se baisser à volonté. Ces deux petites tablettes sont pourvues d'une sorte de mortaise, formée par trois charnons d'un côté et deux de l'autre, qui peuvent se goupiller ensemble. Les deux rangs de sphinx du milieu sont fixés sur ces tablettes, sans gêner en rien le mouvement de l'articulation.

La disposition de cette pièce est conforme, sauf les détails, à celles dont j'ai parlé plus haut et qui sont figurées sur les épaules des statues en terre cuite trouvées à Cære. On remarquera qu'elle n'est pas munie de l'épingle. On n'en peut comprendre l'emploi qu'en admettant que la fibule était d'abord placée sur l'épaule, et qu'après avoir levé les deux petites trappes, on faisait passer, dans le centre, la partie du vêtement qui devait y être tenue, puis qu'on abaissait les trappes, pour les fixer ensemble à l'aide d'une goupille qui passait dans la mortaise.

Tout porte à croire que cette fibule est, comme structure, la plus

ancienne de toutes les fibules d'or. Nous y retrouvons, sur la tête des sphinx, le klaft terminé en volutes qui est figuré dans les poteries étrusques primitives, et l'état de détérioration de l'objet m'a permis de constater que les trois supports en S ont été fabriqués creux et bourrés d'étain pour la consolidation, de la même manière que les bagues anciennes étrusques dont il a été question au chapitre premier de cette étude.

Nous trouvons ensuite la grande fibule conservée au musée du Louvre sous le n° 282. Elle est en or et d'une longueur de dix à douze centimètres. La tête de l'épingle se termine par une boule d'où



GRANDE FIBULE DU MUSÉE DU LOUVRE.

paraissent sortir quatre motifs offrant quelque analogie avec la corne d'abondance. L'extrémité recourbée de ces motifs aboutit à un cylindre transversal. Ce dernier se relie au fermoir par une pièce intermédiaire ornée de deux boucles, de quatre pointes latérales et d'une petite palmette. La décoration générale est faite de chevrons répétés. Ces chevrons sont formés par une double ligne de granulations microscopiques. Sur le fermoir long et droit, règne une inscription en langue étrusque faite également en granulé et dont le sens n'a pu être encore déterminé d'une façon précise, malgré les savantes recherches du marquis S. Campanari et celles de P. Secchi, le sens attribué par chacun des traducteurs ayant une signification différente. Elle a été trouvée à Chiusi.

Le musée Kircher, à Rome, possède une pièce qui diffère fort peu de celle-ci et qui a certainement la même origine; mais elle est dépourvue d'inscription. Elle a été trouvée dans une tombe, près l'église San-Rocco-di-Palestrina.

Une quatrième fibule, encore de la même famille, est conservée au British Museum; seulement celle-ci a seize centimètres de long. Elle est de plus ornée, dans toute sa longueur, d'une double file de lions, dont seize vont de la tête à la queue de l'objet, comme s'ils s'en

retournaient et dont le reste, huit ou dix, semble monter à l'assaut de la partie élevée, qui est occupée par quatre sphinx accroupis, ailés et coiffés du klaft à bouts coquillés. L'aspect en est très pittoresque. Le dessous de fourreau ou fermoir est, dans toute sa longueur, couvert d'un décor en granulé divisé par panneaux, dont les uns sont revêtus de chevrons rapprochés, et les autres de grecques. Il en résulte une opposition du plus heureux effet. Les mêmes chevrons que nous avons remarqués à celle du Louvre, et qui font partie de la caractéristique des vieux bijoux étrusques, en couvrent toutes les autres surfaces. Les



GRANDE FIBULE A LIONS DU BRITISH MUSEUM.
Réduite de moitié.

extrémités en sont terminées par deux mufles de lion. Les lions et les sphinx sont faits chacun de deux coquilles estampées et assemblées, et tous les détails qui les recouvrent, crinières, etc., sont affirmés par des linéaments très fins d'un granulé microscopique.

Cette belle pièce, relativement légère, est en or; la queue et une partie de la garde n'existent plus. Elle a été trouvée à Cerveteri. De même que celle du Louvre, elle est de provenance étrusque incontestable. Celle du Louvre est revêtue d'une inscription qu'il faut bien se résigner, quant à présent, à considérer comme illisible, et dans laquelle personne, que je sache, n'a reconnu aucun caractère oriental. Celle du musée Britannique n'a pas d'inscription, mais elle est couverte d'un troupeau de lions.

On voit dans les caves du même musée, à Londres, de grands bas-reliefs en pierre provenant des murs du palais de Nemrod. Ils représentent un tiré de lions du plus prodigieux effet. Le roi, que l'Écriture a qualifié de *fort chasseur devant le Seigneur,* envoie partout des traits assurés. Son visage et celui de ses compagnons, vus de profil, respirent, avec leurs grands yeux et leurs narines ouvertes, le calme de la force et de la résolution. Partout, sur le sol, les lions

nombreux, atteints par les flèches, roulent dans toutes les attitudes variées de l'agonie. C'est superbe. A en juger par ces tableaux, ces gens-là chassaient, à l'arc, le lion, avec la même aisance que nous tirons le lapin.

Sans prétendre conclure d'une façon formelle sur un fait qui, du reste, est en dehors de mon sujet, je me contenterai de faire observer que le lion jouait un rôle important dans l'existence des peuples de l'Asie Mineure, et conséquemment occupait une grande place dans leur esprit. Si, maintenant, on veut bien considérer que les lions, de mémoire d'homme au moins, n'ont jamais habité l'Étrurie, on sera naturellement conduit à supposer de deux choses l'une :

Ou que la fibule couverte d'un troupeau de lions est de fabrication asiatique, ou que des artisans, récemment venus d'Asie en Étrurie, y apportaient les images auxquelles ils étaient accoutumés.

C'est cette dernière hypothèse que je trouve la plus vraisemblable. Un Étrusque, connaissant le lion par les récits des voyageurs, aurait peut-être été séduit par l'idée d'en reproduire une image; encore l'eût-il mal réussie. Un homme venu du pays des lions pouvait seul concevoir cette idée d'en réunir un aussi grand nombre et de rappeler ainsi le système d'ornementation qui, à cette époque reculée, était usuel en Orient. On peut donc croire que cette adjonction, qui laisse au corps de la fibule tous les traits caractéristiques que nous avons vus dans les trois premières, n'en modifie en rien l'origine, et que les Étrusques sont bien réellement les inventeurs de la fibule.

En rapprochant le motif de cette fibule du sujet de la première dont j'ai parlé, on serait tenté de leur attribuer à toutes deux une signification. Évidemment, elles en ont une. Ces sphinx accroupis n'ont-ils pas l'allure de gens qui tiennent conseil ? Ne peut-on supposer qu'ils représentent le génie étrusque se consultant lui-même; et sur l'autre fibule, n'est-ce pas le même génie qui, ayant pris une décision, occupe le sommet de la composition et reçoit les migrations orientales représentées par les lions ? Une partie de ceux-ci est encore à l'audience ou à l'arrivée, tandis que l'autre, qui a été entendue, retourne en Asie chercher ou porter de nouvelles richesses. Les animaux qui s'éloignent retournent la tête vers les sphinx; ils semblent donner un adieu, presqu'un regret, et promettre le retour.

Il est bien entendu que je n'attache pas à cette supposition plus de valeur qu'elle n'en a. Cependant le sens que je donne offre une

certaine conformité avec la vérité probable, car les migrations de l'Asie en Étrurie durent être successives et nombreuses. L'étude attentive du vieux bijou étrusque fait apercevoir les modifications dont il a été l'objet, et ces modifications indiquent que le génie asiatique lui fut inoculé par suites d'influences progressives, pour finir par décliner ensuite. On peut, en quelque sorte, prendre pour point de départ deux grands pectoraux conservés au musée du Vatican. L'un est fait de deux plaques tout en or, n'ayant pas moins de vingt-cinq centimètres du haut en bas. Le contour extérieur de la plaque du haut est presque celui d'un fer à cheval. Elle est ornée de cinq lions repoussés à plat, disposés sur deux lignes, par deux et trois. Sur l'autre plaque, qui est une sorte d'ovale pointu par le bas, sont rangés sur sept lignes, dans le sens vertical et posés sur leurs pattes, cinquante petits canards et lions moulés en plein relief. Cet objet a été trouvé, en 1836, à Cerveteri. L'autre, trouvé dans un tombeau à Cœre, consiste en un plastron d'or de la grandeur d'une poitrine humaine, couvert d'ornements repoussés, qui était cousu sur le vêtement, ainsi que l'indiquent les trous qu'on y voit encore. Des zones parallèles de fleurs, d'animaux réels ou fabuleux, de génies ailés, le décorent du haut en bas.

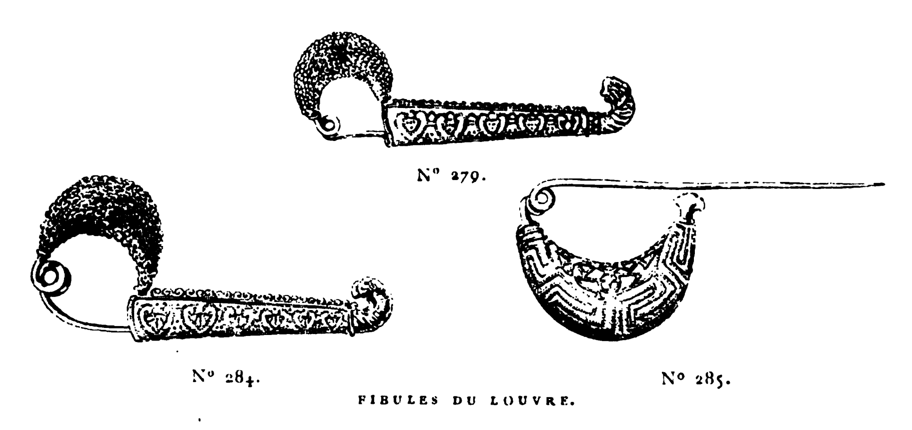
On peut aussi voir au musée Kircher, à Rome, une grande plaque de forme rectangulaire en or, ayant environ vingt-deux centimètres de hauteur sur huit de largeur. Elle sert de champ à une centaine de petits lions moulés en ronde bosse, tantôt accroupis, tantôt debout, qui la recouvrent entièrement et qu'on voit de dos. Les crinières et la musculature des lions sont indiquées par ces linéaments de granulations étonnamment fines qu'on retrouve dans tous les bijoux étrusques de cette époque. Cette dernière pièce a été trouvée dans l'église San-Rocco-di-Palestrina.

Ces pièces datent certainement des premiers jours de l'influence asiatique, période pendant laquelle les produits des deux pays se confondent à un tel point, qu'il est à peu près impossible de distinguer celles qui ont pu être importées de celles qui ont été fabriquées sur place. Telle est la dernière que je viens de décrire, qu'on suppose être d'origine phénicienne. On croit que ces plastrons étaient à l'usage des grands prêtres.

Afin de pouvoir se faire une idée des modifications que les Étrusques apportèrent successivement à leur fabrication, jusqu'à arriver beaucoup plus tard à se fondre avec les colonies grecques établies par toute

l'Italie, il est bon de rapprocher, de ces types extraordinaires, ce qu'ils firent ensuite de plus conforme au goût occidental.

Les fibules numéros 279, 284 et 285, au musée du Louvre, nous en fournissent un exemple. Les dessins des fermoirs, qui sont exécutés toujours avec les mêmes granulations microscopiques et représentent



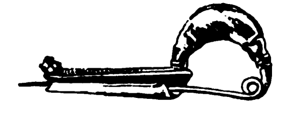
FIBULES DU LOUVRE.

une suite de palmes grecques, sont particulièrement élégants. Les deux qui sont restées complètes se terminent en proues relevées de trirèmes. On reconnaît sur ces jolies pièces et le vieux procédé et le vieil esprit étrusque, en revoyant ces grecques dont les méandres, d'une ténuité incompréhensible, sont formés par la double rangée de granulations traditionnelles. On verra, dans l'examen qui va suivre, que ce mode de décoration et de fabrication, qui semble être venu de l'Orient en Étrurie, a bien rarement été égalé par les artistes italo-grecs, et que jamais il n'a été surpassé. Là, comme dans d'autres arts, les premiers venus ont dit le dernier mot. Il sera également facile de remarquer que les conceptions étrusques sont toujours empreintes d'une certaine gravité, d'une rationalité, pourrait-on dire, qui fait contraste avec l'aimable abandon des créations essentiellement italiennes.

A propos de l'invention de la fibule, j'ai parlé tout à l'heure de l'épingle anglaise, qui, de nos jours, est un objet de consommation tout à fait usuelle et courante. On serait tenté de croire que la fibule remplissait chez les anciens un office tout aussi important, si l'on considère que, dans une seule sépulture, il a été trouvé, à Vulci, une provision de cinquante-neuf petites fibules d'or d'une fabrication simplette qui indique bien la fréquence d'usage. L'arc en est formé de deux

coquilles estampées et assemblées. Il n'y a là de goût et de façon, que ce que, honnêtement, un artisan d'alors ne pouvait se dispenser de mettre dans tout ce qu'il daignait produire. C'est charmant, quoique utile, tandis que l'épingle anglaise est utile seulement. Ce qui démontre qu'une épingle peut vous en apprendre beaucoup plus long qu'on ne pense sur l'histoire d'une civilisation.

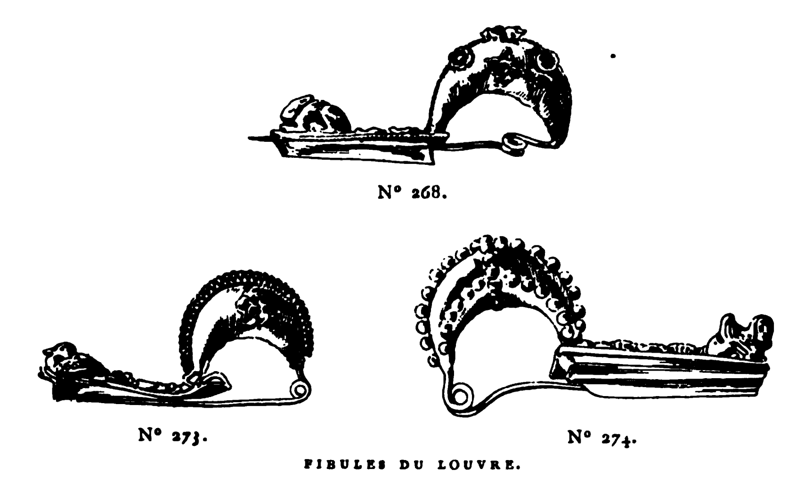
Les dames latines s'habillaient alors avec des épingles devenues fibules pour la commodité, et ces épingles, habilement placées, déter-



FIBULE USUELLE. — VULCI.

minaient de beaux plis, de belles tombées d'étoffes variables à l'infini et selon le caprice.

Les cinquante-neuf petites fibules trouvées à Vulci sont, en quelque sorte, toutes établies sur le même patron. L'arc en est muni à chaque extrémité de petits astragales obtenus par le procédé de l'estampage. Le moyen est vulgaire, l'effet est bon; qu'importe le moyen. La crête de l'arc est bordée, soit d'un cordelé très fin et dentelé, soit d'une



N° 268.

N° 273. N° 274.

FIBULES DU LOUVRE.

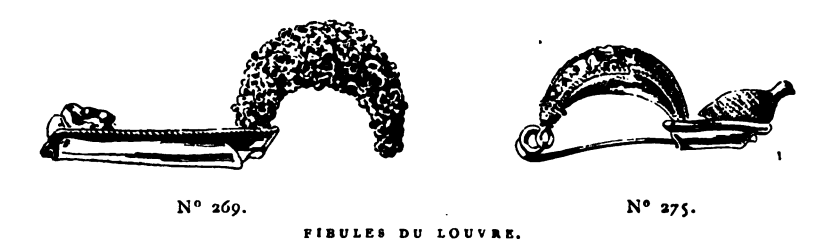
suite de petites lentilles concaves entre deux rubans. Les fermoirs sont légèrement gravés.

De ce petit bijou qui semble avoir été fabriqué pour les besoins courants, aux pièces remarquables destinées à la parure, il existe une

gamme ininterrompue de délicates créations, toutes plus ravissantes les unes que les autres.

Tantôt l'arc est garni, comme le numéro 268, de quelques fleurs en relief et de cordelé; tantôt, comme le numéro 273, une sorte de crête faite d'un ruban froncé en égaye le contour. Un autre, dont un sphinx au repos décore le fermoir, est orné de trois rangées de grains rattachés par une bride granulée; c'est le numéro 274. J'en vois une très mignonne, le numéro 275, dont une colombe fait le fermoir, et trois autres numéros, 269, 271, 272, couverts de touffes de petites fleurs serrées qui les font ressembler à de gros bouquets.

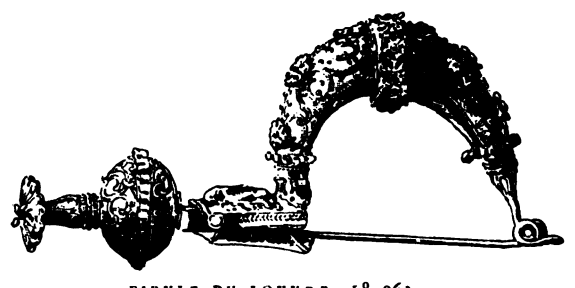
Il y a au Louvre trois fibules, les numéros 263, 264, 270, qui se ressemblent non seulement par leurs dimensions, mais aussi par la



N° 269. N° 275.

FIBULES DU LOUVRE.

forme du fermoir qui est particulière. Comme elles ont une grande analogie entre elles, je décrirai seulement la première qui est la plus remarquable. Elle est du joli style gréco-étrusque. Un coulant, formé par une ligne de fleurs, contourne, en l'embrassant, le centre renflé de



FIBULE DU LOUVRE, n° 263.

l'arc. De chaque côté, sur la crête, sont placées trois fleurs espacées; le reste de la surface est comme moiré par les méandres en cordelé qui le recouvrent. La première partie du fermoir porte, à la surface supérieure, un petit masque estampé représentant un jeune homme à longue chevelure. La seconde partie est formée d'une boule déprimée

ornée de cordelé, entourée de rubans froncés et supportant une fleur de lotus couronnée d'un petit disque côtelé et cordelé. Le travail en est excessivement riche et soigné. La forme en est tout à fait élégante.

On faisait en or des fibules plus grandes que celles que nous venons de voir. Le beau fragment, numéro 265, est d'un dessin grand



FRAGMENT DE FIBULE DU LOUVRE, n° 265.

et hardi, d'un travail large et bien entendu. Les profils, formés par des astragales de perles d'or, sont très beaux; les petites indications mates qui les enrichissent à leur naissance sont du meilleur effet, et les palmettes en cordelé qui se déroulent sur le dessus sont d'une très belle lancée. Ce morceau, bien que tronqué, reste encore superbe. Il a été rattaché par une main inhabile à un fermoir qui n'est probablement pas le sien, et en sens inverse de sa position normale.

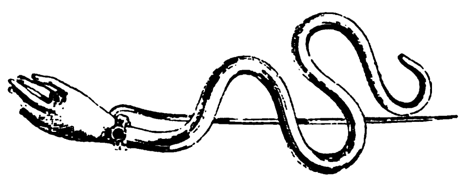
A côté de ces merveilles de goût et d'exécution, nous voyons des pièces faites en mauvais estampé, gâtées encore par des coups de ciselet donnés brutalement à tort et à travers, comme celle portant le numéro 266 qui représente un lion accroupi, et cette autre, numéro 307, dont l'extrémité supérieure est formée d'un gros gland grossièrement estampé.

Peut-être sont-ce là des fibules funéraires.

Celle, numéro 302 et 312, surmontée d'une fleur de grenadier estampée et terminée à la base par un bas-relief représentant une harpie, me semble devoir être rangée dans la catégorie des figures

dites d'épouvante, qui, importées d'Asie, furent pendant longtemps répétées par les artistes étrusques. Elle est aussi d'une fabrication grossière et brutale.

Un petit bijou qui n'est pas, à vrai dire, une fibule, car il est construit comme une broche, offre un caractère tout à fait à part.



ÉPINGLE GRECQUE, n° 276.

C'est une épingle grecque, numéro 276, excessivement élégante, faite d'une petite main en or, ornée d'une bague et d'un bracelet, tous les deux enrichis d'un petit chaton rubis ou grenat cabochon. Le poignet de la main se continue par un fil rond uni, fuselé dans toute sa longueur et affectant des ondulations serpentines. L'épingle qui sert à attacher ce bijou a son point de départ sous le poignet de la petite main et va chercher le crochet à l'extrémité du fil serpentin. Dire que cet objet est aussi gracieux d'invention que d'exécution, c'est répéter un lieu commun.

D'autres pièces encore sont montées comme nos broches modernes et non comme des fibules.

Celle, numéro 345, de forme ronde, est revêtue d'une décoration



FIBULE-BROCHE, n° 345.



FIBULE-BROCHE, n° 354.

finement exécutée, formée de plusieurs astragales très délicats, et entourée d'une guirlande de feuilles et de baies de lierre. L'effet en est bon. Une autre, numéros 347 et 349, est composée d'un disque central en relief, entouré de six autres disques de même grandeur. Les sept disques se touchent et six palmettes logées extérieurement dans les six

angles rentrants donnent à l'ensemble l'aspect d'une plaque ronde festonnée. Le travail de granulé en est très remarquablement fin, il a coûté des soins infinis. Mais que de peine inutile pour arriver à cet effet de clinquant monotone et uniforme, au milieu duquel rien ne peut être distingué! C'est mat partout et ennuyeux. L'artisan qui a élaboré ce travail a certainement été séduit par la difficulté, comme s'il eût considéré qu'une difficulté vaincue constituait un mérite suffisant. C'était un virtuose; mais la virtuosité est une qualité relativement secondaire. Il importe avant tout d'être agréable ou beau. J'aime un art qui me séduit, me charme ou me transporte, je ne puis supporter celui qui m'impose l'exécution d'exercices fastidieux, sous prétexte qu'ils sont remplis de difficultés. J'aime un art, en un mot, qui sait assujettir le savoir au goût. La moitié de la surface de ces plaques aurait été laissée en or tout uni, qu'elles auraient coûté juste moitié moins de peine, et qu'elles seraient jolies au lieu d'être laides. Je n'en veux pour preuve que les deux autres plaques rondes qui sont à côté, les numéros 354 et 356. Le centre composé, d'ors unis travaillés à jour, met admirablement en valeur la jolie petite ornementation faite en granulés mats qui orne la bande circulaire. L'art ne vit que d'oppositions.

Deux plaques rondes, numéros 353 et 357, faites d'une petite tête en repoussé entourée de rayons et à peu près semblable à celle

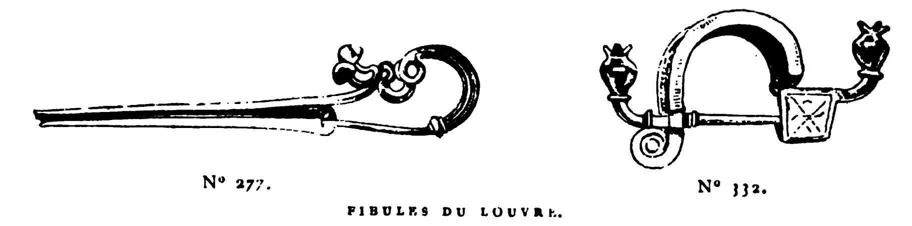


PLAQUE, n° 348.

décrite aux pendants de cou, semblent démontrer ainsi que les précédentes, que ces plaques se portaient par paires. Une autre plaque d'une forme particulière, numéro 348, nous indique qu'on ne s'en

tenait pas à la forme ronde. Cette dernière pièce est d'une bonne exécution, mais l'aspect en est un peu monotone parce qu'on n'y a pas ménagé assez d'oppositions. La forme de *collier de cheval* qui en détermine le caractère a été très usitée; je l'ai vue maintes fois répétée, entre autres à Rome, au musée du Vatican. Mais celle-ci est d'une délicatesse exquise. La même disposition de la corne relevée de chaque côté et s'entr'ouvrant pour laisser émerger un bouquet offre quelque différence dans les détails, mais l'ensemble est resté le même. Les granulations qui forment le dessin indiquent, par leur extrême finesse, qu'elles sont l'œuvre d'un ouvrier étrusque. Quatre anneaux, ce ne sont plus des trous, servaient sans doute à fixer cette pièce après le vêtement. Il faut certainement voir dans ces bijoux une continuation de l'idée qui avait présidé à l'invention des bractées, car ils semblent avoir eu le même emploi.

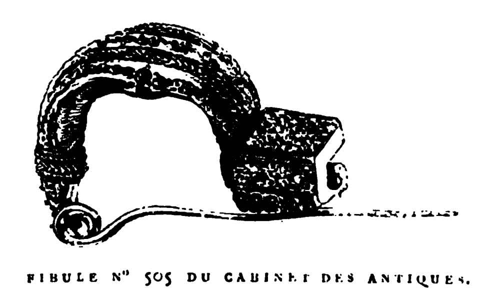
La fibule portant le numéro 277, au Louvre, offre beaucoup



N° 277. N° 332.

FIBULES DU LOUVRE.

d'analogie de forme avec une plus grande dont j'ai parlé plus haut et qui est conservée au musée Kircher, à Rome. Cette dernière semble être elle-même un dérivé de la belle fibule aux lions ou de celle à l'ins-



FIBULE N° 505 DU CABINET DES ANTIQUES.

cription indéchiffrable. Si cette fibule n'est pas de fabrication très ancienne, c'est au moins la réédition d'une ancienne idée, au contraire du numéro 332, qui, bien que ne manquant pas d'une certaine élé-

gance cherchée, est dépourvue de simplicité. Cette dernière doit appartenir à l'époque romaine.

La collection Luynes, au Cabinet des Antiques, conserve une jolie fibule numéro 505, provenant de la Grande Grèce. Elle est d'une construction originale et me semble pouvoir clore le cycle à peu près complet des fibules italo-grecques. On verra que le fourreau, ou plutôt le commencement du fourreau, car il en manque une partie, est de la forme d'un carré ou d'un cube écrasé. Le décor en est fin et soigné.

Après avoir étudié les fibules en or, il nous reste à jeter un coup d'œil sur celles en bronze qui se présentent en nombre considérable. Plusieurs sont d'une grandeur démesurée et paraissent avoir servi surtout à des usages militaires. La galerie des bronzes antiques, au Louvre, en conserve plusieurs dont la construction est à peu près la même que celles des fibules simples que nous venons de voir, toutes proportions gardées.

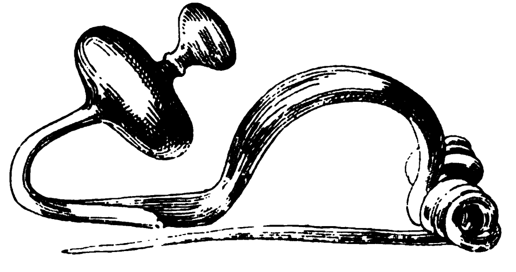
On retrouve encore presque la même construction aux vieilles fibules gauloises, mais ramenée à des dimensions qui semblent plus



FIBULE GAULOISE DU MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.

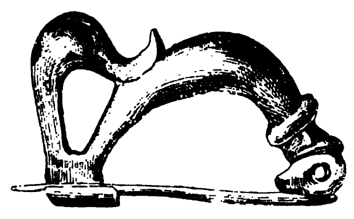
usuelles. Le musée des Antiquités nationales, à Saint-Germain, en conserve une collection très importante et très variée. Plusieurs sont réunies par paire, à l'aide d'un chaînon qui les rattache. Celles dont on voit les dessins sont plus communes ; elles résument le type adopté dans les Gaules, comme celle qui est conservée au musée de Mayence et qui se termine en bec de canard; elle paraît être le type ou un des types adoptés par les Germains de la même époque. Cette dernière a été trouvée à Kreuznach. Je l'ai choisie, au milieu d'autres, à cause de son beau caractère. Les unes et les autres, on le remarquera, sont empreintes d'une grande originalité et conservent cependant encore le principe de construction d'où découlait la beauté des fibules

étrusques et romaines. Mais, à partir du commencement de l'ère chrétienne, ce beau caractère tend à disparaître. On en retrouve encore



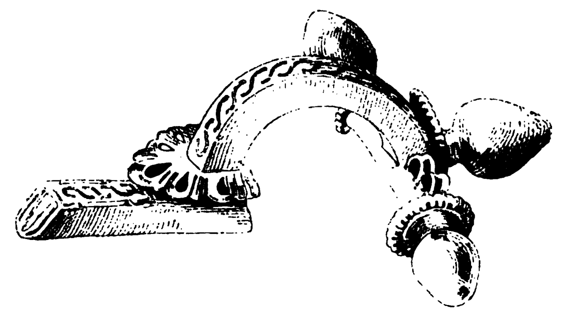
FIBULE GAULOISE DU MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.

quelque trace dans celles qui sont d'origine gallo-romaine, mais c'est un reste de tradition. La belle pièce en or conservée au musée de



FIBULE DU MUSÉE DE MAYENCE.

Saint-Germain, qui a été d'un modèle assez usité, car on la rencontre en divers musées, offre, de plus, un souvenir de la fibule antique. Elle

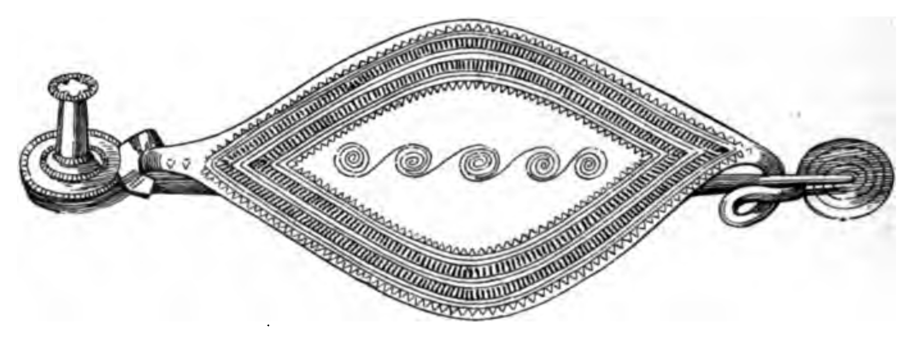


FIBULE GALLO-ROMAINE DU MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.

est d'un dessin large. Sa construction un peu rude offre la forme cruciale. Le dos en a été gravé pour recevoir une ornementation en émail, dont il subsiste encore quelques parties.

Puis la fibule perd sa qualité de rondeur; elle s'aplatit, s'étend en

surface et devient, petit à petit, une plaque décorée plus ou moins richement : c'est le commencement de la broche.



FIBULE EN FORME LE PLAQUE.

Chez les Scandinaves [1], nous la rencontrons avec ce nouveau caractère; pendant l'ère mérovingienne, partout, en Germanie comme en Gaule, elle prend et garde cette forme de plaque décorée seulement sur une face. Mais, en faisant la part de cette transformation, on peut reconnaître que cette nouvelle mode en fait un objet d'un style tout autre et sinon aussi élégant, tout au moins aussi intéressant que celui qui l'a précédé.

Le type qui semble être le plus ancien sur notre territoire, et qui peut-être y a été apporté par la race indo-germanique, est d'une singularité frappante. C'est l'oiseau qui en est le point de départ. Mais





FIBULE EN FORME D'OISEAU.



FIBULE EN VERRE INCRUSTÉ.

quel oiseau? Les uns y voient un corbeau, d'autres un perroquet: j'ai entendu même nommer le manchot; peut-être aussi y peut-on voir un aigle. En tout cas, la nature est tellement défigurée, maltraitée dans ce

1. *Antiquités suédoises*, par Oscar Montélius.

produit industriel, qu'il est difficile d'y trouver un trait pouvant servir de base à une opinion soutenable. On en rencontre une grande quantité. Une autre pièce qui se rencontre beaucoup aussi paraît en être une sorte de dérivé. Celle-ci au moins n'offre le souvenir d'aucun animal. mais c'est une jolie invention décorative bien conçue et pleine d'originalité. Ces pièces sont des fibules.

La fibule en bronze doré, dont nous donnons la figure, était accouplée à une autre pareille. Dans la sépulture de laquelle elle pro-



FIBULE MÉROVINGIENNE.

vient, on l'a trouvée placée sur la poitrine d'une élégante Mérovingienne qui portait au cou un collier de cent dix perles bleues, vertes et dorées et sur la tête une épingle styliforme.

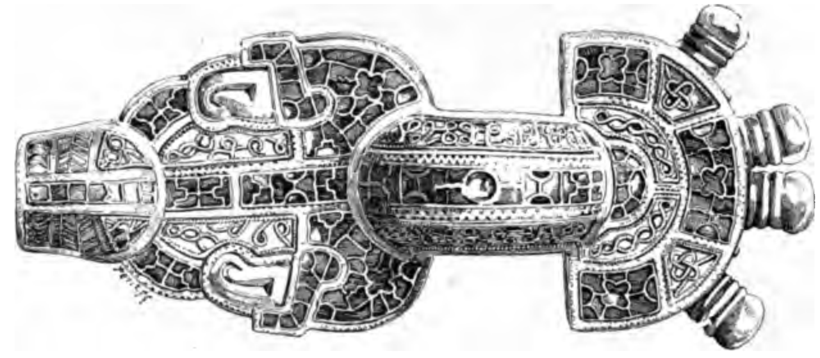


FIBULE DU MUSÉE DE MUNICH.

On trouve une grande quantité de pièces ayant une forme et une façon analogues à celle-ci et ornées de sujets empruntés à la

nature, comme, par exemple, la fibule trouvée dans une sépulture de Nordendorf, qui est conservée au musée des Antiquités royales à Munich. Elle est en argent. La dorure en recouvre toutes les parties, à l'exception des têtes d'animaux et des fonds des petites bordures en zigzag, qui sont restés en argent. Celle-ci, comme la nôtre, était certainement un bijou d'élégante, si l'on en juge par la recherche apportée à sa fabrication. On y trouve représentés des têtes d'animaux, des oiseaux entiers et même deux indications de la face humaine. Il m'a toujours semblé percevoir le germe du gothique, à travers ce genre de composition qu'on retrouve bien plus fréquemment sur les ceinturons germains que sur les francs.

On rencontre également, mais en moins grande quantité, des



FIBULE DU MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.

fibules faites ou ornées de grenats ou de verres rouges incrustés et polis à plat.

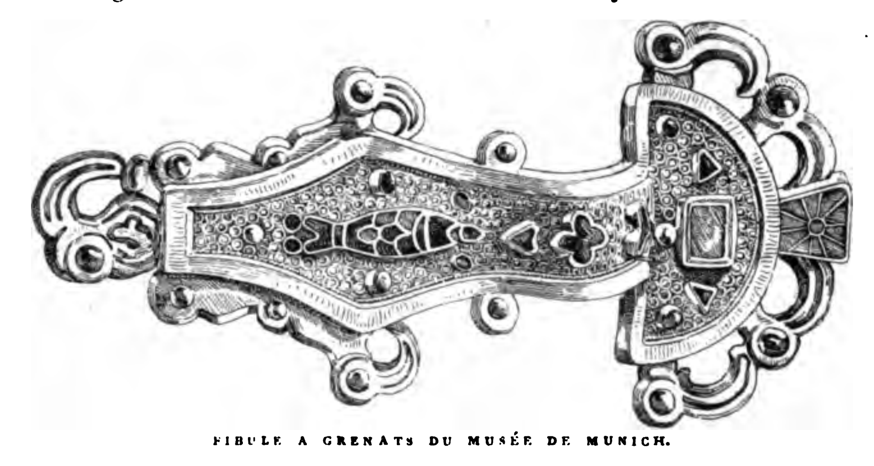
La grande fibule conservée au musée de Munich peut passer pour le type de ce genre d'ouvrage. Elle en résume bien la caractéristique,



FIBULE MÉROVINGIENNE.

et, de plus, les détails en sont remarquables. Le musée de Saint-Germain conserve des objets fabriqués dans le même esprit, mais de dimensions moindres. On y verra aussi une fibule de la période méro-

vingienne faite en argent avec des rehauts d'or, et ornée de grenats incrustés dans des motifs en relief et polis à plat, parmi lesquels figure un poisson. Cette pièce a vraisemblablement été fabriquée sur notre sol, s'il faut s'en rapporter à la répétition faite sept fois de cette tête à bec crochu, si familière aux ornemanistes d'alors. Ce bijou donne une idée du degré de perfection qu'atteignaient nos artisans nationaux dans ce genre de travail. Il a été trouvé à Jouy-le-Comte, Seine-et-



FIBULE A GRENATS DU MUSÉE DE MUNICH.

Oise, ainsi qu'une autre pièce tout au moins singulière qui représente un animal accroupi, un cheval, dit l'étiquette du musée, découpé en or à plat et agrémenté de méandres faits en fils d'or contournés. Il y a la paire.

Il existait certainement des rapports d'idée entre les Mérovingiens



AGRAFE DU MUSÉE DE SOUTH-KENSINGTON.

et les Anglo-Saxons, car le musée de South-Kensington conserve une certaine quantité de bijoux, tant en or qu'en bronze, incrustés de grenats

et plus souvent de verres rouges jouant sur paillons et polis à plat. Parmi ceux-ci, je relève une agrafe excessivement curieuse. On y retrouve les becs crochus de tout à l'heure, mais dessinés cette fois en grenats. Le fond d'or est orné de deux zones de filigrane répétant le





AGRAFE
DU CABINET DES ANTIQUES.



AGRAFE
DU MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.

même motif. La pierre centrale manque. Il faut rapprocher de ce bijou la petite agrafe ronde en or, ornée de verres rouges et de filigranes, conservée au Cabinet des Antiques, et celle en bronze du musée de Saint-Germain, qui sont toutes deux mérovingiennes. Cette dernière a été trouvée à Poussay, dans les Vosges.

« On rapporte, dit Philostrate, qui vivait à la cour de Septime Sévère, que les Barbares qui habitent près de l'Océan étendent des couleurs sur le bronze ardent. Elles s'y unissent, prennent l'aspect de pierres et conservent ainsi le dessin qu'on y a tracé. »

On suppose que ces barbares sont les Gaulois.

Il résulterait de l'aveu d'un Grec du IIIe siècle, initié à toutes les choses de l'art à cette époque, que ni les Grecs ni les Romains ne connaissaient bien alors cette manière d'émailler sur métal[1]. Mais il serait plus juste de dire que les Romains avaient délaissé, oublié ou perdu les notions de cet art au IIIe siècle, puisque nous avons vu des pendants d'oreilles provenant de leur fabrication, dans lesquels figurent de petits cygnes couverts d'émail blanc, et des paons en émail bleu.

Or il nous est aujourd'hui démontré que cet art était pratiqué en grand, chez les Gaulois, dans le pays compris entre la Saône et la Loire, dès avant la venue de Jules César. Il a été trouvé à Beuvray ainsi qu'à Autun, ancienne Bibracte, des ateliers d'émailleurs munis de leur outillage complet, gisant à terre pêle-mêle; les fours étaient

1. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Daremberg et Saglio.

encore garnis de charbons, les creusets remplis d'émail. Il y avait des pièces ébauchées, des pièces achevées et d'autres détériorées par le temps, qui en avait détaché l'émail. Les habitations dans lesquelles étaient enfouis ces objets étaient exclusivement gauloises, et le quartier où elles étaient situées, dans lequel on a récolté cinq cents médailles gauloises et pas une seule médaille de l'Empire, a été brûlé avant l'ère chrétienne [1]. Le nombre considérable des déchets, ainsi que l'étendue des ateliers de fabrication, montrent que cette industrie y avait une véritable importance.

La plus grande partie de ces objets a été recueillie. Elle remplit actuellement une vitrine au musée des Antiquités nationales de Saint-Germain. On y voit les creusets, les pinces en fer, tout l'outillage de l'émailleur, ainsi que des clous en bronze à tête émaillée, d'autres préparées pour l'être, d'autres qui l'ont été et dont les fragments d'émail, détachés par le temps, ont été retrouvés et réunis pour compléter cette intéressante démonstration.

La citation de Philostrate se trouve donc confirmée par cette découverte.

On trouve encore dans notre sol, et particulièrement du côté des provinces rhénanes, des pièces décorées d'émaux de couleurs différentes juxtaposés, sans séparation de cloisons aucune. C'est là un art particulier dont j'ai eu l'occasion de rencontrer des spécimens chez les collectionneurs, tant en fibules qu'en pendants de colliers et en autres bijoux. M. Danicourt en possède plusieurs, entre autres, un manche de couteau émaillé des deux côtés qui a été trouvé à Virton dans le duché de Luxembourg. Le Cabinet des Antiques conserve une belle fibule en émaux travaillés de cette façon et une autre pièce plus petite. La circonférence de la fibule est décorée de parties en émail bleu opaque alternant avec des parties réservées en bronze. Les damiers qui ornent la seconde zone sont faits de petits carrés bleus et blancs alternés, qui ont été posés ensemble sans être séparés les uns des autres par aucune partie métallique. Le centre de cette pièce manque. Il semble que l'ornementation en damier, qui est commune à ce genre de bijou, ait été obtenue en procédant d'abord comme faisaient les mosaïstes, c'est-à-dire en disposant de petits morceaux de matières vitrifiées à côté les

1. *L'Art de l'émaillerie chez les Éduens avant l'ère chrétienne*, par S.-Q. Bulliot et H. de Fontenay (1875).

uns des autres dans le champ réservé du métal, puis en soumettant ensuite la pièce à l'action d'un feu mesuré pour faire adhérer ces petits cubes les uns aux autres, sans en provoquer la fusion complète. Mais quel qu'ait été le mode employé, cette fabrication indique déjà un certain degré d'avancement, ainsi qu'une recherche et un luxe relatifs.



FIBULE A DAMIERS DU CABINET DES ANTIQUES.

On voit, dans la même vitrine, au Cabinet des Antiques, un grand fragment qui semble avoir été arraché de la reliure d'un manuscrit. Il est formé d'alvéoles dans lesquels ont été incrustés des verres transparents. Cette fabrication, d'origine mérovingienne, est certainement de beaucoup postérieure à l'autre. On en trouvera plusieurs spécimens au chapitre consacré à l'étude des ceintures. Son objet paraît être d'imiter l'éclat des pierres précieuses dont le goût commençait alors à se répandre dans l'extrême Occident.

La richesse de ce travail peut nous donner une idée de ce qu'étaient les bijoux d'or portés par les successeurs de Clovis, alors qu'ils se furent affranchis de toute sujétion à l'empire et qu'ils se mirent, eux et leurs femmes, à copier la tenue des souverains de Constantinople.

La description faite par le poète Corippus du costume de Justin II nous donnera une idée de ceux qui étaient faits en pierreries.

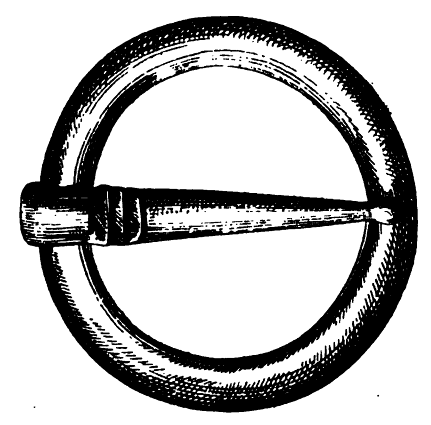
« Une chlamyde de pourpre, posée sur les épaules de César, enve-

loppe sa personne. Les deux bouts sont assujettis par l'épingle d'une fibule arquée, dont les chaînettes, dans toute leur longueur, étincellent de pierres précieuses, fruit de la victoire remportée sur les Goths. »

L'esprit d'imitation continuant son œuvre, c'est à la même époque qu'on voit apparaître, en Occident, l'usage des pierreries cousues sur les vêtements. Le haut du corsage, le bas des manches en sont bordés. C'est une sorte d'invasion que font chez nous les usages orientaux, en passant par Byzance, et c'est la continuation du luxe asiatique qui donna naissance aux bractées.

Fortunat, dans un passage de la vie de sainte Radegonde, raconte que cette princesse, voyageant un jour avec ses plus belles parures, s'arrêta dans une église, et, touchée de la sainteté du lieu, elle déposa comme offrande sur l'autel ses fines tuniques, ses manchettes, ses coiffes, ses fibules, *tous les objets enfin où l'on voyait briller l'or et les pierreries*. Il n'y a dans cette nomenclature de bijoux réels que les fibules, tout le reste est cousu après les vêtements.

Cette mode se continua sous les Carlovingiens. Charles le Chauve, en 875, se montra dans la tenue de l'empereur de Constantinople.



FERMAIL CARLOVINGIEN.

C'est de lui que datent les ornements impériaux qu'on fait indûment remonter à Charlemagne[1]. Nous voyons alors un bijou nouveau figurer dans le costume. On l'appelle peut-être encore fibule, en raison de son origine romaine, car ce bijou qui, quelque temps après, recevra le

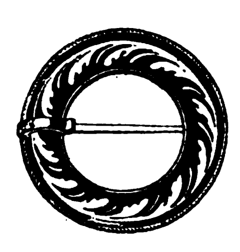
1. Quicherat, *Histoire du costume*.

nom de *fermail,* n'est autre que la boucle romaine usitée dans les derniers temps de l'Empire, qui, de ronde qu'elle était alors, est devenue ovale. Sans doute, elle est aussi plus riche. Elle sert à fermer le sayon de chaque côté de la fente duquel deux œillets sont pratiqués près du cou, un sur la partie droite, un sur la partie gauche. Ces œillets livrent passage à la broche centrale.

Au xe siècle, sainte Hélène, représentée en princesse vêtue à la mode du temps, a sa tunique fermée par une petite plaque en forme d'œil, qui paraît être un fermail fait d'une seule pierre. Des pierres sont cousues sur le bord de sa tunique.

Au xiie siècle, les fermaux deviennent de grande dimension. On en fait pour attacher les manteaux. Ils sont couverts de riches émaux transparents imitant les pierres en forme de cabochons, qui étaient alors la seule forme qu'on connût. Cet art nouveau des émaux transparents nous venait de Byzance; sa richesse et aussi sa ressemblance avec les pierres précieuses le firent bientôt préférer aux émaux opaques. On le vit figurer dans la toilette du bourgeois aussi bien que dans celle du gentilhomme. Le surcot, fort étroit d'encolure et fendu par devant, était fermé par un bijou qui n'avait plus la forme anciennement usitée de la boucle romaine et qui formait une sorte de petit tableau auquel on donnait le nom d'*afiche* ou *affique,* nom qui servira plus tard à désigner celui que les hommes attacheront à leur chapeau.

Néanmoins l'usage des fermaux se continue. Les vitrines de la





FERMAUX DE LA GALERIE D'APOLLON.

galerie d'Apollon, au Louvre, en contiennent trois de différentes époques; ils sont de petite dimension.

Le premier, numéro D. 721, de forme annulaire, en argent niellé et doré, porte sur la face l'inscription : *CE SVI DONE PAIR*

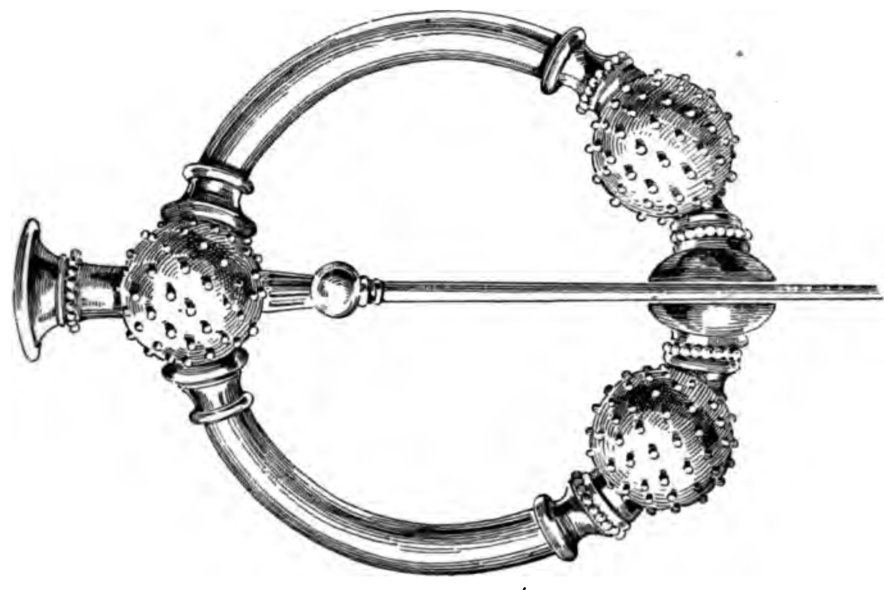
AMOREV, en capitales gothiques, gravées et niellées entre deux filets. Il est du XIII[e] siècle.

Le second, numéro D. 186, en argent émaillé et doré, est vraiment une broche faite comme les nôtres, avec queue et crochet. Au centre, est représentée une scène à deux personnages dans laquelle l'émail translucide est employé. Il est du XIV[e] siècle.

Le troisième, numéro D. 737, de forme annulaire, en argent niellé et doré, porte l'inscription : + *BONNE AMOVR,* en capitales gothiques carrées, et sur le revers : *BIEN ME PLET.* Il est du XV[e] siècle.

La forme de ces petits bijoux, surtout quand ils sont faits d'un anneau rond, rappelle la grande fibule connue sous le nom d'épingle écossaise.

Le musée de South-Kensington possède une copie réduite d'une ancienne fibule irlandaise, dont l'original est au musée de l'Université



FIBULE IRLANDAISE DU MUSÉE DE DUBLIN.

de Dublin. Elle est connue sous le nom de bijou d'Arbutus. L'originalité, l'élégante sévérité de ce bijou n'échapperont à personne. On devine, à la solidité de sa structure, à sa forme voulue, qu'il répond à une nécessité et que ce n'est pas un objet de parure futile. C'est un des beaux types de la grande épingle qui servait à retenir l'épaisse écharpe de laine à laquelle on donnait le nom de *plaid*.

Pendant tout le moyen âge, la mode des ornements cousus ne cessa d'être en faveur. Les orfèvres fabriquaient à cet effet des chatons à crampons, dans lesquels on sertissait les pierreries, et qu'on attachait sur telle partie du costume qu'on désirait enrichir.

On ne verra pas sans intérêt, dans cette étude, la reproduction d'un genre de bijou qui, bien que n'étant pas un objet de parure, exerça au plus haut point le talent des bijoutiers et surtout des bijoutiers-émailleurs du XIVe au XVIe siècle. Je veux parler des *tableaux d'or*.

On appelait tableaux d'or des ouvrages représentant des compositions avec personnages, souvent rehaussées d'émaux et de pierreries. Ces ouvrages étaient soit repoussés, soit fondus, soit estampés. Le duc d'Orléans en avait un grand nombre dont les principaux sont décrits dans les comptes de son orfèvrerie. « Un tableau d'or d'un crucifiement de Notre-Seigneur à plusieurs images et personnages. — Le lavement des pieds, Notre-Seigneur lavant les pieds à ses disciples. — Une image de Notre-Dame, deux de l'Annonciation. »

Le Cabinet des Antiques, à Paris, conserve, sous le numéro 5584, un de ces tableaux dont le travail est excessivement intéressant. Il représente l'Adoration des Mages.

La robe blanche du roi mage qui occupe le centre de la composition est d'une fermeté étonnante. Le nègre est couvert d'un manteau vert. La Vierge est revêtue d'une robe bleue opaque, légèrement violacée. Ces vêtements sont ornés, soit de rayures transversales, formées de petites frisures d'or encastrées dans l'émail, soit de plissés d'or obtenus par le même procédé, au bord de la collerette, des manches et de la ceinture. Les cheveux sont rendus par de fins copeaux d'or frisés, les bijoux du roi mage qui occupe le fond du tableau sont simulés en ors minces découpés et incrustés au feu dans l'émail. Toutes les chairs sont émaillées nature; mais ce qui est extraordinairement curieux, ce sont les visages où les nez, les lèvres, les paupières, les commissures des lèvres, sont imités avec une perfection étonnante. Il y a dans les barbes des détails émaillés qui indiquent une très grande recherche dans le travail. La construction qui encadre cette composition et lui sert de fond est en émail blanc, avec les jointements des pierres et les fenêtres indiqués en or. Par la porte ouverte du fond, on aperçoit le firmament émaillé bleu avec des étoiles en or.

C'étaient là des chefs-d'œuvre d'adresse, avec lesquels les émailleurs savaient conserver le prestige de leur art, car la mode, qui avait

consisté à imiter les cabochons avec des émaux transparents, était tombée en désuétude, dès qu'elle était devenue accessible à toutes les bourses. Chacun l'avait remplacée par l'emploi de pierres réelles.

Le nombre des tableaux d'or et d'argent décrits dans les inventaires est véritablement prodigieux. Ces tableaux d'or servaient aux actes de dévotion, et un grand nombre renfermait des reliques. Ils étaient parfois ornés de pierres précieuses. Il y en avait d'ouvrants qu'on appelait *tablettes historiées*[1]. Puis vint un temps où les tableaux d'or, devenus d'abord tableaux d'argent, furent tout à fait délaissés; mais ils avaient servi à former la remarquable école d'où sont sortis les habiles artistes auxquels nous devons les chefs-d'œuvre de la Renaissance, et dont malheureusement aucun nom n'est venu jusqu'à nous. Paul Lacroix fait cette judicieuse remarque[2] qu'on ne sait pas positivement quels étaient les plus renommés d'entre les orfèvres français qui travaillaient pour les rois et pour les princes au XVIe siècle. C'est dire que les noms des plus grands artistes ont été oubliés, tandis que ceux des gardes de l'orfèvrerie, exclusivement occupés des intérêts généraux de la corporation, ont été enregistrés et conservés avec soin. Il en donne la liste depuis 1337 jusqu'en 1710. Ce fait n'a rien qui doive nous étonner. Les artistes entendent généralement peu les choses de l'administration et les hommes doués de facultés administratives possèdent, de leur côté, bien rarement le génie créateur de l'artiste. Il en résulte qu'on trouve rarement ceux-là mêlés avec ceux-ci. Il en a été et il en sera toujours de même.

La mode des pierres cousues sur les vêtements n'avait pas discontinué, elle faisait plus que jamais fureur. Les perles surtout étaient très recherchées; on en mettait aux ceintures, aux chapeaux, aux broderies des habits et jusqu'aux souliers. Voici la description d'un intérieur de chanoine noble et riche, tracé vers l'an 1360, en manière de panégyrique dans *le Miroir des nobles de Hesbaye* : « Messire Jean Lebel était membre du chapitre de Liège. Il portait tous les costumes d'un chevalier, appropriant à chacun le harnais de ses chevaux. Sa richesse était immense en boucles, en garnitures de boutons de perles, en pierres précieuses. Les collets de ses surplis étaient garnis de perles. »

Les broderies de la cotte d'armes du duc de Bourbon, qui fut fait

1. De Laborde, *Glossaire*, au mot *tableau d'or*.
2. *Histoire de l'orf. joaill.*, Paul Lacroix (Paris, 1850). Page 96.

prisonnier en même temps que le roi Jean, contenaient six cents perles sans compter les rubis et les saphirs. Cette pièce d'habillement représentait une telle somme, qu'un Italien établi à Londres consentit à prêter dessus 4,200 écus d'or [1].

L'inventaire du roi Jean [2] mentionne une grande houppelande orfraisée d'orfèvrerie entour des manches de pelleterie, à petits diamants et à petits balais, et orfraisé d'orfraiz, d'ortrait [3] entour du collet et environs de la poitrine.

Il mentionne aussi :

— 1 fermail à trois saphirs et deux balais, chacun quatre perles et un diamant au milieu;

— 1 fermaillet d'or émaillé plat à quatre perles et trois diamants;

— 1 fermail d'or émaillé sans pierres;

— 1 autre fermaillet à cinq émeraudes et cinq perles et un grenat au milieu.

On voit, dans les archives de Joursanvault, qu'en 1392 le duc d'Orléans donne à la châsse de Monseigneur Saint-Louis un fermail d'or garni de trois saphirs et de trois grosses perles, avec un rubis au milieu.

Les artisans qui s'occupaient de la fabrication des fermaux ou fremaus ou fremillets étaient assez nombreux pour former un groupe dans leur corporation. On les appelait *fremaillers* ou *fermaillers*. Ils fabriquaient également les agrafes, les boucles et autres crochets ayant la même destination, et en plus les anneaux et les dés à coudre. Mais ces fermaillers, qui étaient classés dans les ouvriers qui travaillaient le fer [4], produisaient surtout ce genre d'objet pour la consommation courante. Il est vraisemblable que les fermaux en or, en émaux et en pierreries étaient l'ouvrage de ceux qu'on désignait alors sous la dénomination générale d'orfèvres.

M. Auguste Castellani, de Rome, possède une fort jolie agrafe du XVe siècle. Tout le fond est en émail bleu clair opaque. La partie centrale est en émail blanc en quatre parties, et l'ornementation en est faite en cordelé. Le cadre est formé d'un cordelé plus gros.

1. Quicherat, *Histoire du costume.*
2. *Testament du roi Jean le Bon,* publié par G. Bapst.
3. Ortrait, — or tiré mince, servant à faire la passementerie, la broderie et le tissage d'étoffes.
4. *Les Métiers et corporations de la ville de Paris,* René Lespinasse et Franç. Bonnardot.

Au xv[e] siècle, une mode nouvelle s'introduit dans le costume des deux sexes. Ce sont les *branlans,* espèces de copeaux d'or pelliculaires, qu'on entremêle de paillettes et qu'on met partout, au chapeau et sur les vêtements; s'ils sont en satin cramoisi, ce sont des branlans d'or; s'ils sont en satin blanc, les branlans sont d'argent. On leur donnait aussi le nom de *rabotures.* « Pour une grande quantité de *rabotures* rondes d'argent blanc, pour mettre et asseoir sur la broderie d'une jaquette de drap noir. Pour vi.liij rabos d'or sauldis, que l'on a mis et assis sur les manches. — 1413-1416. Ducs de Bourgogne[1]. »

Cette mode durait encore au xvi[e] siècle, car Rabelais en parle dans son *Gargantua,* à propos des toilettes portées dans l'abbaye de Thélème :

« En été parfois, au lieu de robes, elles portaient belles marlottes des étoffes susdites ou de bernes à la moresque de velours violet à *frisures d'or,* sur cannetille d'argent, ou à réseau d'or garni aux rencontres de petites perles de l'Inde. Et toujours le beau panache selon les couleurs des manchons, bien garni de *papillettes* d'or. »

Tout ce clinquant qui semble dater du règne de Charles VII n'est pas, à vrai dire, de la bijouterie; mais certainement il en tenait lieu, et bien certainement aussi, c'étaient les ouvriers qui avaient coutume de travailler l'or et l'argent qui le fabriquaient.

La mode de l'or et des pierreries cousues se continue. En 1414, le duc Charles d'Orléans fait broder sur son manteau un air de musique. Les notes sont figurées par 960 perles sur les portées qui sont en broderies d'or.

Un gentilhomme campagnard fait coudre sur son habit 300 pièces de monnaie d'or, disposées en trèfle.

On fabrique pour le duc de Bourgogne, en 1411, des manches semées de 7,500 annelets d'argent alternant avec 2,000 rinceaux d'or, le tout cousu sur l'étoffe et pesant douze marcs.

Jehan de Saintré raconte les préparatifs qu'il fait pour accomplir ses premières armes[2] : « ... Et quant au regard de mes parements, j'en ai trois qui sont assez riches, etc., etc.; et en ay un autre de satin bleu *lozangé d'orfèvrerie* à nos lettres qui sera bordé de fourrure blanche; et si en ay un autre de damas noir, dont l'ouvrage est tout *parfilé de*

1. De La Borde, *Glossaire.*
2. Extrait du *Roman du petit Jehan de Saintré.*

fil d'argent, etc., etc. » Et plus loin : « Et si en ay un autre et ma cotte d'armes toute semblable, sur lequel je viendrai aux lices pour faire mes armes à pied, qui est de satin cramoisi tout semé de *paillettes d'or émaillées de rouge clair,* avec une grande bande de satin blanc, semée de *paillettes d'argent,* à trois lambels de satin jaune, semés également de *paillettes de fin or,* le tout figurant mes armes. »

Les nobles dames ne le cédaient en rien aux seigneurs. Leurs robes et leurs surcots étaient, en haut et en bas, ornés de rangées de pierres et de pendeloques en orfèvrerie. De riches agrafes, reliées par des chaînes, retenaient leurs manteaux, ainsi qu'on peut le voir à la statue de la duchesse de Brabant et à celle de la reine de Castille qui décorent la cheminée de la châtellenie de Bruges.

Il y a, à la bibliothèque ambroisienne de Milan, un portrait de Béatrice d'Este, attribué à Léonard de Vinci, qui la représente avec une broche sur l'épaule, faite de deux plaques superposées de grosses pierreries, et après laquelle pend une énorme pendeloque en perles.

Le portrait de Claudia de Médicis, à la galerie des Offices, à Florence, nous montre sur son épaule droite une plaque en pierres de couleur attachée après un nœud de rubans, et sur la gauche, placée un peu en avant sur le manteau, une énorme plaque à enroulements Renaissance en pierres de couleur, avec trois grosses perles poires en pendant.

Le portrait de la duchesse de Valentinois, à Hampton-Court, porte entre les deux seins une plaque qui ressemble fort à une broche. Elle est reliée à l'une et à l'autre épaule par une fine chaînette qui épouse, par-dessous, le contour des seins. C'est charmant.

Il ne reste rien, ou presque rien aujourd'hui de ces riches et élégants bijoux, et nous en sommes réduits à nous contenter des renseignements que nous fournissent les portraits, les inventaires et les chroniques. C'est ainsi que nous voyons qu'en 1581, lors du mariage de Joyeuse avec la sœur de la reine, les habillements du roi et du marié, qui étaient tous semblables, étaient tellement couverts de broderies en perles et en pierreries qu'il était impossible de les estimer, *car tel accoustrement y avoit qui coustoit dix mille écus de façon.* Les ornements des convives étaient également ornés de joyaux cousus[1]. Cette

1. Le joaillier Pouget, qui écrivait en 1762, dit, dans son *Traité de la parure,* que les perles, surtout les perles en poire, étaient si communes et si à la mode en France

coutume que nous avons vue pratiquée, au commencement de ce chapitre, par les Asiatiques, et qui alors nous a semblé quelque peu barbare, s'est, on le voit, longtemps maintenue. Nous la retrouverons encore plus tard, à une époque où, fiers de notre état de civilisation, nous étions dans les arts et dans les lettres, aussi bien que dans la politique, à la tête du mouvement européen.

Au XVIIe siècle, apparaissent, dans les portraits, de grandes plaques desquelles partent souvent des chaînes. Ces plaques étaient sans doute



GRANDE AGRAFE DU LOUVRE.

attachées au vêtement par une épingle, comme nos broches modernes. La grande agrafe conservée au Louvre, sous le numéro D. 856, semble avoir servi à cet usage. Elle représente une aigle blanche, les ailes ouvertes, portant une couronne impériale, le sceptre et le globe

sous Henri III et sous Henri IV, que les femmes et les hommes en avaient souvent leurs habits semés depuis le haut jusqu'en bas.

croiseté. Le devant du corps est fait d'un morceau d'ambre brun taillé façon rose. Des grenats en table garnissent les ailes et la queue, la couronne, le globe et le sceptre. Au bas pend une perle. L'oiseau est émaillé blanc, rehaussé de petites touches noires.

Plusieurs portraits de grandes dames qui figurent à Hampton-Court, entre autres, celui de la comtesse de Sunderland, ont certainement des broches.

Dans trois ou quatre anciens portraits d'Anne d'Autriche jeune, on retrouve le même bijou, tantôt placé sur l'épaule, tantôt sur le devant du corsage.

La princesse de Guimenay, Mme de Maisonfort, la duchesse de Chevreuse, la duchesse de Montbazon ont toutes les quatre les manches retroussées par des attaches faites d'une grosse pierre de couleur, à laquelle pend une perle poire. Henriette d'Angleterre a une broche.

Marie de Médicis porte entre les deux seins, sur le bord de son corsage coupé en carré, une sorte de chou en ruban, en guise de broche, car on porta également des nœuds de rubans au corsage et sur les épaules, et ces nœuds étaient quelquefois ornés d'un bijou ou de ferrets qui y étaient attachés. Ces nœuds prirent une grande extension vers le commencement de la minorité de Louis XIV, quand le cardinal publia son édit. On les appela *galants* et *faveurs,* puis on les abandonna et, passant d'une extrême simplicité à une grande extravagance, on les remplaça par des plastrons, des rangées, des enchevêtrements de pierres fausses de toutes les couleurs, que débitait un industriel dans le quartier du Temple, et que, pour cette raison, on avait appelées émeraudes, rubis et topazes du Temple. A cela l'édit du cardinal ne pouvait rien.

Nous retrouvons, moins de vingt ans après, le luxe plus extraordinairement développé que jamais. De pierreries fausses, il n'est plus question. Elles sont remplacées par les véritables qui arrivent à profusion des grandes Indes, rapportées dans plusieurs voyages par Chardin et Tavernier. Ces voyages concordent avec la découverte de nouvelles mines de diamants à Golconde. En même temps, les lapidaires, continuant à suivre l'impulsion que leur a donné Mazarin, améliorent l'art de la taille des diamants et l'amènent à son dernier degré de perfection. C'est l'éclosion d'un nouvel art industriel qui s'opère. C'est la joaillerie qui apparaît, et cela juste au moment où un jeune roi, épris du luxe et de la représentation, va donner l'exemple

des prodigalités et faire de la cour de France la cour la plus fastueuse du monde entier.

De 1661 à 1685, l'habillement des grandes dames ruisselle de diamants, et quand elles n'en ont pas assez, elles en empruntent pour les grandes occasions. Mme de Montespan, dans tout l'éclat de sa splendeur, n'a pas honte d'emprunter ceux de la maréchale de l'Hôpital, une ancienne lingère que ses habiletés ont fait monter au rang de princesse, et qui, par la beauté et la qualité de ses diamants, ne le cède qu'à la reine[1].

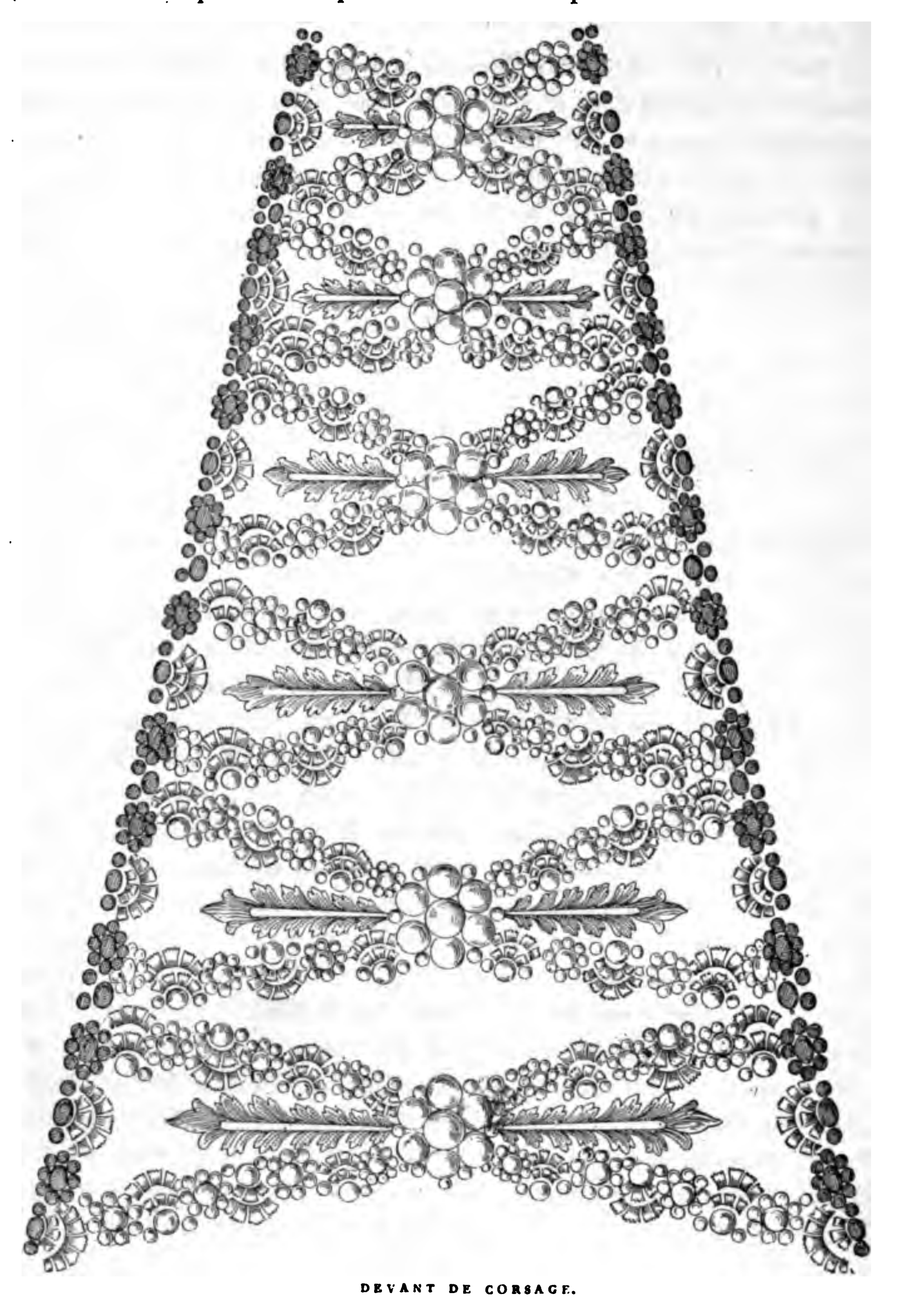
Ce ne sont que ballets, comédies, mascarades, concerts, festins, carrousels, jeux de bagues, chasses, voyages, assemblées, non seulement au Louvre, aux Tuileries, à Saint-Germain, à Fontainebleau et dans d'autres résidences royales, mais encore chez les princesses du sang et chez les grands seigneurs.

Les hommes n'étaient pas moins envieux que les femmes de se distinguer, dans les réceptions, par l'éclat des pierreries qu'ils répandaient sur leurs habits. Quand ils prenaient un costume de fantaisie pour un ballet, une joute ou une chasse, ils y faisaient coudre tous les diamants, toutes les perles, qu'ils possédaient dans leur écrin de famille; le harnais du cheval, le baudrier et la poignée de l'épée en resplendissaient. Le roi avait fourni l'exemple dans une fête donnée en 1664 à Mlle de la Vallière. Il y parut couvert de brillants, lui et son cheval, ainsi que le duc de Bourbon qui faillit l'éclipser.

« Le jour de son mariage, le prince de Conti avait un habit dont le fond était de satin couleur de paille, bordé de milleret noir rehaussé de diamants, autour desquels il y avait de la découpure de velours noir. Le manteau en était couvert environ trois quartiers du haut, et les chausses toutes remplies de branchages noirs relevés de diamants. Les nœuds de ses souliers de couleur feu et blanc étaient mouchetés de diamants. Son cordon aussi bien que l'attache de son épée et son ceinturon et son épée en étaient couverts. L'habit de Mlle de Blois, l'épousée, était blanc et tout liséré de diamants et de perles; et comme c'est la coutume des mariées de mettre derrière leur tête une manière de petite couronne de fleurs, qu'on appelle le chapeau, cette princesse en avait un de cinq rangs de perles au lieu de fleurs[2]. »

1. *Histoire du costume,* Quicherat.
2. Extrait du *Mercure.* Union célébrée à Versailles, le lundi gras de l'an 1680, entre le prince de Conti et la fille que le roi avait eue de Mlle de la Vallière.

Il ne faut pas croire que cette mode de pierreries cousues fût un



DEVANT DE CORSAGE.

luxe réservé aux princes. On trouve, dans les vieilles estampes de la

Bibliothèque, une fille de qualité en habit garni de pierreries sur le milieu du corsage, sur les bords de la veste et de chaque côté sur le bord des manches. Une bande faite d'un semis de pierres descend sur sa jupe et va se confondre avec la haute et grande ornementation qui la borde et qui est faite également de pierres cousues. Sa coiffure est ornée de même. Elle a des perles aux oreilles.

On peut supposer que c'est stimulés par cette mode, que les joailliers composèrent ces grands ouvrages qui couvrirent tout le devant de



NŒUD EN JOAILLERIE DU XVII[e] SIÈCLE.

la poitrine jusqu'à la taille, ouvrages qui ne pouvaient être portés que sur le corsage raide et inflexible dont les élégantes se cuirassaient alors. Le dessin de ces pièces consistait presque toujours en rubans dont les flots et les nœuds, symétriquement enchevêtrés, maintenaient ou semblaient maintenir des guirlandes de fleurs et de feuillages. Ils étaient souvent heureux et presque toujours élégants. A coup sûr, on dut les trouver préférables aux plaques et aux chatons cousus, car ils présentaient cet avantage, n'étant pas semés sans raison comme ces derniers, d'offrir à la vue un bel ensemble de parure. Cette manière de présenter la joaillerie était particulièrement agréable et avantageuse,

car l'étoffe sur laquelle elle se détachait apparaissant et faisant fond, à travers tous les vides du dessin, le rendait clair et intelligible, en



BOUQUET COMPOSÉ PAR LEMPEREUR.

même temps qu'elle augmentait l'éclat des pierres. Cet effet était d'autant plus sûr, que les joailliers exécutaient ces pièces presque sans leur donner de relief, mais, au contraire, en prenant soin qu'elles

fussent plaquées sur le satin ou le velours de la robe. Cette mode éblouissante excitait bien des convoitises; elle eut certainement pour résultat de susciter aux industriels l'idée de chercher à imiter le diamant. C'est en 1758 qu'un nommé Strass, établi à Paris, inventa ce cristal qui a conservé son nom.

Pendant la fin du XVIIe siècle et toute la première moitié du XVIIIe, il fut de mode de mélanger aux brillants les pierres de couleur, rubis, émeraudes et topazes d'Orient. On faisait ainsi des bouquets souvent fort gros. Lempereur avait la réputation d'exceller dans ce genre d'ouvrage et nous devons à Pouget fils, qui avait été son élève, la conservation et la reproduction de quelques-uns de ses plus beaux dessins, de même qu'une vingtaine de morceaux, d'après les meilleurs metteurs en œuvre[1].

On trouve dans ce recueil des dessins de nœuds d'épaule, mais en petite quantité, ce qui peut donner à penser que ce bijou n'a pas eu une bien grande vogue. On y trouve aussi des objets qualifiés agrafes de corps, ce qui signifie probablement agrafes de corsage. Elles ont toutes entre elles un grand air de famille, et je crois bien qu'un seul dessin suffira pour faire comprendre la façon dont ce bijou était construit.

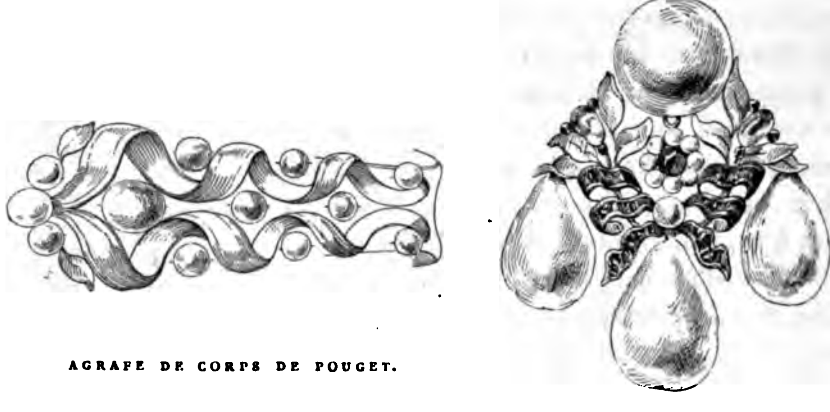
Un bijou qualifié *girandole* y est représenté nombre de fois, et presque toujours composé d'une grosse perle ronde en haut, tenant en suspension trois énormes perles pendeloques. Si parfois les matériaux qui servent à composer ce bijou sont modifiés, la forme en reste invariable.



NŒUD D'ÉPAULE.

1. *Pierres précieuses*, par Pouget fils. Le 62 (Cabinet des Estampes).

Bien que les perles eussent été alors en France beaucoup plus communes qu'elles ne le sont de nos jours, il est difficile d'admettre qu'il en existât une assez grande quantité de la grosseur qui est figurée dans tous ces dessins, pour que toutes les girandoles qui étaient portées fussent ornées de perles fines. Les grosses et belles perles, en effet,



AGRAFE DE CORPS DE POUGET.

GIRANDOLE.

ont été de tout temps fort rares. Il faut donc croire qu'on y suspendait soit des perles fausses, soit des perles baroques, soit des coques de perles.

Duflos [1], un autre élève de Lempereur, se plaint que de son temps, c'est-à-dire vers l'année 1770, on commençait à renoncer aux mélanges des pierres de couleur et du brillant. Cette date est intéressante à connaître.

La mode de coudre des joailleries sur les vêtements, mode que nous n'avons, en quelque sorte, jamais vue complètement disparaître, durait encore au XVIIIe siècle. Il n'existe peut-être pas une bien grande différence entre la raison qui faisait coudre à la dauphine Marie de Saxe des brillants sur l'hermine de son manteau, et celle qui poussait la reine du Koul-Oba à faire couvrir le sien de bractées d'or. Et cependant vingt siècles se sont écoulés de l'une à l'autre. Du reste, il est difficile de s'imaginer le luxe extraordinaire qui était déployé à la fin du XVIIIe siècle. Les paniers atteignirent alors leur plus grande ampleur; il y en eut de quatre à cinq mètres de tour. La superficie de l'étoffe étalée par-dessus était couverte de nœuds, de coques, de bouquets, de

1. *Dessins de joaillerie*, par Duflos. Le 40 a (Cabinet des Estampes).

fleurs et de fruits, de bouillons de gaze cousus en long, en large, en travers, en guirlande, sans compter les falbalas, sans préjudice des rangs de perles et de pierreries. Voilà pourquoi le prix d'une robe pouvait représenter une fortune. Mme de Matignon, hors d'état de payer comptant une robe qu'elle avait commandée, l'acheta pour une rente viagère de six cents livres [1].

Les hommes, rivalisant de luxe, firent coudre après leurs habits des boutons ciselés, sculptés, émaillés, en toute matière. Tel porta sur son habit une collection de petits tableaux peints en miniature, tel un assortiment de pièces de curiosité. Le comte d'Artois eut un jour l'idée de faire faire une garniture de petites montres arrangées en boutons.

Cette richesse était rehaussée par une finesse extraordinaire apportée dans la fabrication, car jamais, à aucune époque, la perfection de la main-d'œuvre n'avait été poussée aussi loin. L'émail bleu transparent, le plus souvent accompagné de mi-perles ou de petites roses serties en bordures, fut très à la mode. Souvent aussi il était enrichi de ciselures faites sur des ors de diverses couleurs, dont les lignes venaient encadrer les motifs du centre. Ce mode de décor était surtout employé pour les boîtes, les étuis, les bonbonnières, dont il fut alors usage de remplir ses poches. La consommation de ces objets était telle que, pour satisfaire au goût public, les orfèvres d'alors devinrent presque tous exclusivement bijoutiers. Non contents de faire de l'émail bleu partout, ils se mirent à faire, ainsi qu'on l'a déjà vu au chapitre des bagues, des bijoux en verre bleu, car tout était bleu, à cette époque, en attendant que tout vînt au rouge. Des broches, des châtelaines avec cachets et clefs étaient faites en verre bleu, serties dans de petits entourages de roses ou de jargons, avec des chiffres enlacés, des cœurs et des couronnes de fleurs dans les centres. Les tourterelles et les blanches brebis, habitantes naturelles du bleu, n'y manquaient pas non plus et complétaient la collection de ces emblèmes de la philosophie sentimentale.

Vers 1776, le bijou d'acier, qui, paraît-il, est une invention anglaise, se répandit en France après avoir traversé la Belgique. C'est un industriel du nom de Dauffe qui avait le monopole de ces articles. Il fabriquait ainsi des boutons d'habit, des boucles de toute espèce, des

1. Quicherat, *Histoire du costume.*

chaînes, des plaques de ceinture, des bagues, des ganses de chapeau, des tabatières et une foule d'autres objets. Il fabriquait notamment de superbes boutons d'habit repercés à jour, véritables bijoux qui atteignaient des prix tellement élevés qu'ils sont incroyables [1]. La mode des bijoux d'acier se prolongea jusqu'à l'époque du Directoire.

On porta, pendant la première République, des bijoux émaillés aux trois couleurs avec des devises patriotiques, et les incroyables commencèrent à attacher leur chemise avec des épingles à tête de bijouterie.

Sous l'Empire, la broche fut quelquefois faite d'une belle topaze d'Orient ou d'une belle améthyste entourée de brillants, quelquefois d'agates arborisées; mais, le plus souvent, elle se composait d'un camée entouré soit de pierreries, soit de travaux d'or en cannetille.

La joaillerie de la Restauration avait conservé un reste du goût élégant qui l'avait distinguée au dernier siècle. L'épi de blé fut employé fréquemment dans les compositions de cette époque; il se prêtait, par sa forme, à des arrangements heureux qui faisaient aussi bon effet dans les cheveux que devant le corsage. Voici un bouquet tiré des vieux albums de la maison Bapst, dont la célébrité semblait alors avoir atteint son apogée. Il donne une note intéressante qu'on a plaisir à revoir. On faisait des couronnes tout en épis, et si romanesque que semble être aujourd'hui une coiffure de ce genre, on peut affirmer qu'elles étaient portées par le monde classique.

Les ors de couleur, si usités dans les bijoux du règne de Louis XVI, firent aussi leur réapparition; mais ils furent employés assez grossièrement et ne rappelèrent en rien les finesses qu'ils avaient la prétention d'imiter.

On a remarqué qu'à partir du XVe siècle les dernières traces de l'épingle appelée fibule disparaissent, et que ce bijou est désormais remplacé par la broche. Mais la broche n'a plus les éléments d'élégance qui ont fait de la fibule le bijou le plus charmant, un bijou qui n'avait pas d'envers et qui pouvait être regardé indistinctement de tous les côtés, sans cesser d'être intéressant. Les Gaulois lui avaient conservé son originalité, mais les Mérovingiens l'avaient détruite, en élargissant et en écrasant outre mesure la face supérieure et en supprimant le fourreau. Cependant la face qu'ils avaient conservée, en la dé-

1. *Le Journal de Paris*, 18 juillet 1787.

naturant, offrait encore matière à ornementation, et leur génie inventif



BOUQUET PAR BAPST.

sut y approprier des formes originales et pleines de caractère. La nécessité avait, en quelque sorte, créé la fibule antique avec les diffé-

rentes parties qui la composaient, et l'on sait que la nécessité a donné le jour à nombre de jolies conceptions. La broche n'a plus la même raison d'être, aussi n'est-elle assujettie à aucune forme; elle peut être carrée ou ronde, représenter tous les sujets imaginables : animaux, feuillages, fleurs, nœuds, entrelacs, etc., etc., mais elle est réduite à ne montrer qu'une de ses faces, comme un tableau; ce n'est plus qu'une plaque plus ou moins ouvragée, destinée à enrichir un point donné de la toilette, et si l'épingle pique toujours, elle n'attache plus rien.

En 1835, elle prend comme le bracelet, comme tous les autres objets de parure, les allures romantiques. On y voit un guerrier



BROCHE ROMANTIQUE.

mélancoliquement appuyé sur un écusson, la main sur son cœur, tenant des propos d'amour à la dame de ses pensées. L'écusson, en forme de rectangle, est fait de pierreries et le tout est encadré par une ornementation en cuir roulé, d'où s'échappe une guirlande de fleurs; cette petite composition de Robin donne admirablement la note de l'époque à laquelle elle appartient. C'est à ce moment que les dandys portèrent des cravates longues qui cachaient entièrement la chemise et s'épanouissaient entre les revers du gilet, mode qui fit passer l'épingle de la chemise à la cravate. On ne voyait alors, sur ces cravates longues, que guerriers à cheval, armés de toutes pièces, lancés au galop, brandissant des masses d'armes ou de lourdes épées, châtelaines coiffées de la templette et pourvues de l'aumônière, pages à toques emplumées, tenant au poing le faucon chaperonné. On y voyait aussi la Esmeralda avec son tambour de basque et sa chèvre, ou bien le beau Phœbus, et

puis encore Bocage et plus tard Mélingue dans le costume de Buridan; c'était une véritable débauche de romantisme.

Ces petits sujets en or, ciselés assez finement, donnèrent naissance à un genre de bijouterie nouveau qui se fit en argent noirci et qu'on a appelé le *bijou oxydé*. Le prix minime de la matière, les procédés sommaires employés pour la fabrication de ce bijou, son faux air artistique en assurèrent la vogue pendant plusieurs années. Rudolph acquit une sorte de célébrité, par suite de l'extension qu'il sut lui donner; il exécuta en argent oxydé jusqu'à de grandes pièces d'orfèvrerie : buires, plats, tables, pièces de bureau, qui lui amenèrent la vogue. Mais l'imitation s'empara de ce produit facile à copier en cuivre argenté, et la mode de la chevalerie était déjà passée depuis plusieurs années, qu'on exécutait encore en cette matière des motifs puisés partout et jusque dans les sujets les plus modernes.

On a vu que, de même que Froment-Meurice, Robin, poussant aussi loin que possible la recherche artistique, ne reculait pas devant l'introduction de la figure humaine dans ses compositions; mais cette fabrication, toujours coûteuse, ne s'adressait qu'à une clientèle relati-

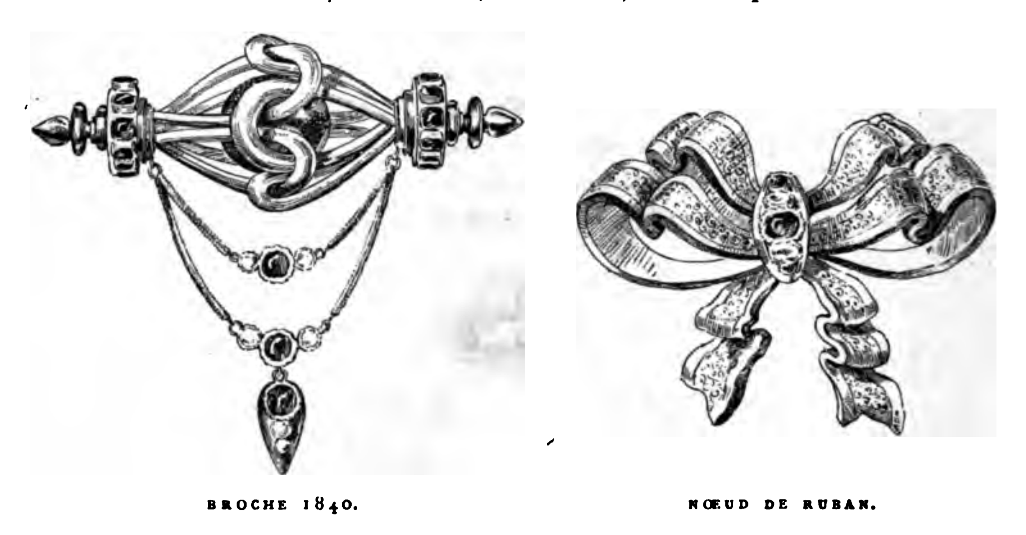


BROCHE EN CUIR ROULÉ.

vement restreinte, et comme le goût public suivait néanmoins la direction que lui avait imprimée l'école romantique, Marchand, attentif à le satisfaire, se mit à dessiner des ornements en cuirs roulés qui eurent un très grand succès. Ces bijoux étaient faits d'une feuille d'or découpée qu'on emboutissait et qu'on bâtait ensuite tout autour. Les rouleaux qui tournaient en dessous étaient découpés dans la feuille

même et roulés à la main, ceux qui tournaient en dessus étaient façonnés à part et soudés ensuite à la place qu'ils devaient occuper; les feuilles d'ornement étaient soudées en épaisseur également par dessus, ramolayées et ciselées ensuite. Tout le dessus de l'objet était couvert d'une gravure assez insignifiante, destinée à lui donner un aspect plus ouvragé; du reste, à quelques rares exceptions près, on n'en faisait pas d'autre alors. Les dessous étaient négligés. Vers l'année 1840, la fabrique parisienne ne fit pas autre chose que des motifs en cuir roulé dont les centres étaient ornés soit de pierreries, soit de camées.

Très peu de temps après, ce fut le tour des nœuds de ruban. Marchand tenait toujours la tête, car son bijou, bien que relativement



BROCHE 1840. NŒUD DE RUBAN.

commercial, était d'une bonne et excellente fabrication; de plus, il était empreint d'une somme de goût et d'invention qui en assurait la suprématie. Dessiné d'un crayon toujours large et sûr de lui-même, il séduisait par sa variété autant que par sa nouveauté. Après les nœuds de ruban, il fit un nœud emprunté aux passements algériens qui eut un égal succès. Il fit aussi des broches en feuillages et fruits émaillés, il composa des crochets de ceinture ayant un beau caractère héraldique; mais je ne puis que donner une idée incomplète des ressources de son imagination toujours en éveil, les matériaux de sa fabrication ayant été dispersés, et ma mémoire ne suffisant pas à les renconstituer en entier.

L'homme qui, tant par l'ensemble de ses qualités que par sa manière d'entendre le travail et de l'exécuter, rapprocha le plus des artistes de la Renaissance fut Dutreih. Ses bijoux étaient fins, délicats, originaux. Peu préoccupé de reproduire les styles des anciens, ce qui lui créait avec ceux-ci un nouveau point de ressemblance, il tirait de son propre cerveau des idées qui lui étaient personnelles. C'était un créateur et tout ce qu'il a fait est digne de prendre rang à côté des choses les plus parfaites du XVIe siècle. Malheureusement les documents qui pourraient servir à reconstituer son œuvre ont été dispersés comme les dessins de Marchand. On retrouvera de ses bijoux plus tard, dans les collections. Comme les artistes auxquels je le compare, il n'employa que les ors fins, parce qu'il en appréciait l'éclat inaltérable et aussi parce qu'il savait que la beauté des émaux refuse à se manifester sur l'alliage ordinaire. Ce petit trophée écossais était une épingle de cravate. La toque en était d'émail imitant les étoffes de couleurs mélangées dites *écossaises;* la corne, d'une belle note brune à l'embouchure, devenait progressivement plus claire et d'une transparence laiteuse à l'autre extrémité. La fermeture du sac était d'or et la poche, ciselée par mèches, était émaillée couleur de laine beige, avec six petites touffes noires, dont trois faisaient pendillons.



ÉPINGLE DE CRAVATE.

C'était Lefournier, le seul homme d'alors qui sût manier l'émail, qui lui émaillait ces petites merveilles, comme il émaillait aussi les belles orfèvreries de Morel et de Duron. Lefournier retrouvait patiemment, un à un, tous les secrets perdus des artistes du XVIe et du XVIIe siècle; il travaillait seul et faisait des chefs-d'œuvre. C'est à lui qu'il fallait avoir recours pour décorer d'armoiries éclatantes jouant sur paillon, soit un crochet de ceinture, soit une montre.

Je fis en 1852 un panache d'éventail dont le dessin existe encore. Ce panache, destiné à servir de monture à une feuille peinte par le comte de Paris, alors tout jeune homme, pour une princesse de Portugal du nom de dona Maria, représentait, dans toute sa hauteur, la façade d'un château dont les pierres de construction étaient figurées par des diamants plats à table. Une sentinelle armée de sa pertuisane en gardait la porte; un fou logé tout en haut, dans une barbacane sonnait de la trompe, et au centre, à la fenêtre, une belle princesse,

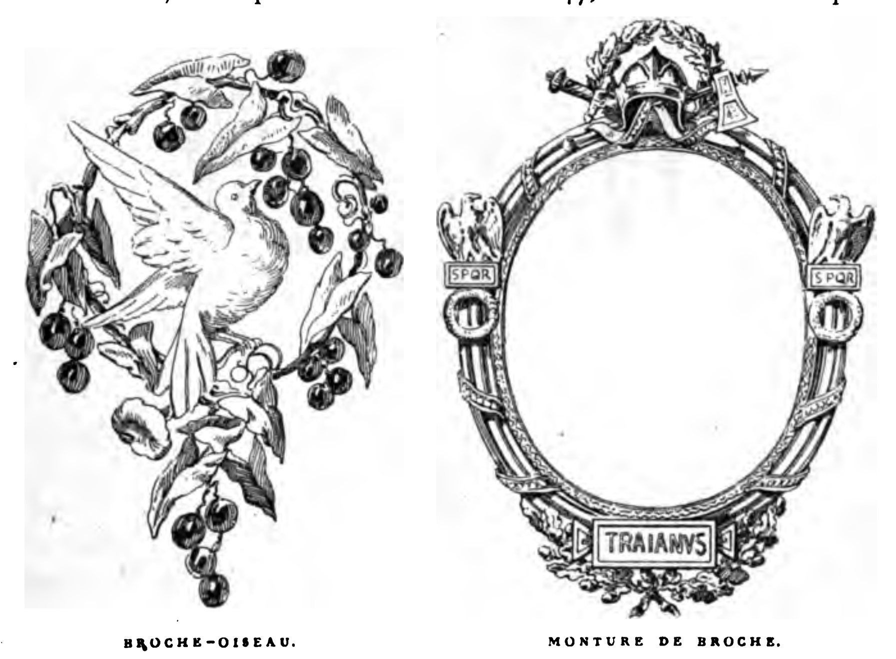
accotée sur la tapisserie du balcon décorée d'un M, paraissait y attendre le retour des cavaliers que le peintre de la feuille avait figurés dans sa composition, et dont le veilleur placé au sommet du panache semblait annoncer l'arrivée. Derrière la princesse, j'avais figuré, dans mon projet, une fenêtre à vitraux peints, sans savoir d'ailleurs comment je m'en tirerais à l'exécution. *Audaces fortuna juvat.* Fortuna, ce fut l'émailleur Lefournier qui n'hésita pas à entreprendre ce travail, et me livra, après quelques jours, une fort jolie petite fenêtre à vitraux de trois ou quatre couleurs, dont je lui avais préparé la carcasse en or repercé, ressuscitant ainsi, du premier coup et sur ma simple demande, le fameux émail à fenestrage dont M. Darcel[1] parle en ces termes : « Il nous a été donné de voir un de ces émaux excessivement rares, même du temps de Cellini, au South Kensington en 1862. Ils décoraient un hanap cylindrique en argent doré, légèrement évasé, muni d'un couvercle conique en forme de toit. La description d'un gobelet appartenant au duc de Berry, en 1417, peut presque s'appliquer à celui que M. Paul avait prêté au musée du South-Kensington. — Un gobelet d'argent doré, couvert, orné de tabernacles et fenestrages d'argent blanc et d'émail de plusieurs couleurs en manière de voirrières, séant sur trois ours d'argent doré, et sur le fretelet à un autre ours. »

Pendant que la bijouterie s'efforçait ainsi de faire des progrès, la joaillerie, tombée dans une médiocrité piteuse, livrait à l'admiration publique les plus pauvres ouvrages qu'il soit possible d'imaginer. Elle avait emprunté le faire viennois qui consistait à fixer chacune des parties de l'ornementation à l'extrémité d'une tige droite qui émergeait d'une carcasse placée dessous. Ce système qui, il faut le croire, avait donné de bons résultats aux joailliers de Vienne, finit par dégénérer chez nous, le marchandage du commerce aidant, au point de devenir absolument dénué de goût. Le type ordinaire de ce bijou se composait d'un paquet central n'ayant aucune signification et d'où s'échappait inévitablement une pluie de chatons mobiles terminés par de petits ferrets en roses. Les dames paraissaient satisfaites de promener cela, à leur corsage. A la pluie de chatons succédèrent bientôt les cascades. Elles étaient composées de bandes ou lanières de brillants articulées, tombant droit les unes devant les autres.

1. *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, A. Darcel; page 71. Charles de Mourgues, impr., 1867.

Quelques joailliers cependant avaient gardé l'ancienne tradition. Parmi ceux-ci, il faut citer Fossin, qui ne cessa de produire de beaux ouvrages d'un grand et bon caractère. Je voudrais pouvoir reproduire en dessin une de ces belles et hardies lancées de feuillage comme il savait les faire, mais je n'ai pu m'en procurer. Son goût, bien que particulièrement attiré par les œuvres de joaillerie, s'exerçait néanmoins sur les bijoux, et tout ce qu'il a fait en ce genre est digne d'attention. Il savait donner à la bijouterie cette élégance sévère qui était un des traits de son haut goût.

Un autre dessinateur émérite, au crayon facile, aux inventions aimables et ingénieuses, fut Eugène Petiteau. Les compositions naissaient sous sa main aussi variées que nombreuses. Après avoir, dans les mauvais jours qui suivirent l'année 1847, inventé des bouquets



BROCHE-OISEAU. MONTURE DE BROCHE.

composés de feuilles d'argent émaillées en vert et de grains de corail, bijoux pour les temps malheureux, c'est-à-dire de grand effet et de peu de valeur, il fit exécuter, toujours sur ses dessins, bien des pièces qu'on reverra plus tard avec plaisir. Cette monture de broche en ors de couleur ciselés servait de cadre à un magnifique camée de Trajan. L'oiseau qui s'ébat au milieu d'une couronne de verdure était en brillants et picorait des baies en rubis.

Petiteau a exploité seul un genre de bijou qu'il avait inventé, qui était fait en argent laissé blanc et poli dans les parties qui n'étaient pas émaillées en noir, et d'où s'échappaient des pendants en corail. Ce genre d'objets avait tantôt le caractère du décor mauresque, tantôt



BROCHE ARGENT, ÉMAIL NOIR ET CORAIL.

celui des dessins indiens. L'effet en était particulier et assez heureux; il faisait, dans le même genre, des colliers et des bracelets.

Il ne sera pas sans intérêt de rapprocher de ce genre de bijou une création de A. Falize qui lui fut antérieure en date et avec laquelle il offre quelque analogie. Cette création donna naissance à une assez grande quantité d'autres découlant du même principe, qui est de disposer le motif principal, ou, si l'on aime mieux, le point de départ des autres lignes, à un point excentrique de la composition. A. Falize, qui dessinait d'une façon tout à fait remarquable, était en outre un grand

laborieux. Une des publications certainement les plus attachantes qu'on pourrait tenter serait celle de son œuvre qui est considérable, si toutefois il était possible de reproduire, par des moyens typographiques, des aquarelles aussi admirablement faites que les siennes, dans lesquelles le métal, les émaux et les pierreries sont rendus avec un rare bonheur.



BROCHE PAR A. FALIZE.

On a fait, il y a une douzaine d'années, des parures en pavé de turquoises taillées qui eurent un grand succès, d'autres en or rouge d'un repercé très fin et poli à plat, d'autres encore, également en or rouge, composées de grands rinceaux tournés sur champ, et rappelant les ornements qui forment les chaînes des lampes vénitiennes, d'autres encore en grenats facetés rehaussés de brillants.

Poussés par le grand désir de produire du nouveau, on a fait appel à tous les moyens; non seulement on a varié les montures le plus qu'on a pu, mais on a poussé la recherche jusqu'à varier aussi la fabrication des motifs destinés à en occuper le centre. Voici l'énumération à peu près complète de ces inventions :

On a *habillé* les camées, c'est-à-dire qu'on leur a mis des bijoux, colliers, broches, diadèmes et boucles d'oreilles, sertis de petites pierreries microscopiques. Ces bijoux étaient incrustés dans la pierre du camée. On a habillé de préférence des têtes de négresses, qui se sont trouvées ainsi devenir à la mode. La raison de cette préférence tenait à ce que les diamants et les rubis qu'on employait à ces ouvrages ressortaient mieux sur le noir que sur le blanc.

Il a été fait des incrustations d'or sur acier; ce travail un peu froid n'a pas eu tout le succès qu'on en attendait.

Il a été fait aussi de jolis émaux peints à tons mats représentant des sujets mythologiques et dont les montures, en or filigrané, correspondaient aux motifs qui occupaient le centre. Ces bijoux en or, bien qu'ayant emprunté aux Étrusques et aux Grecs leurs deux éléments primitifs qui sont les fils et les grains, en différaient tant au point de vue de la forme et de la manière d'entendre la fabrication, qu'à celui de l'idée qui avait présidé à leur invention. Leur vogue dura environ pendant quinze années.

D'autres manières de peindre sur émail ont été encore inaugurées. L'une consiste à employer l'émail blanc par superposition de couches posées sur un fond brun, de la même manière que les céramistes emploient la barbotine. Les plans les plus minces laissent deviner, à demi transparence, la couleur brune qui sert de fond, ce qui amène doucement, par une suite de dégradations charmantes, jusqu'aux plus grands reliefs qui sont d'un blanc tempéré. On produit ainsi, en peinture modelée, des plaques représentant de petits sujets qui font le centre de broches enrichies soit par la ciselure, soit par les pierreries.

On a fait encore des motifs, genre émaux sur paillon, représentant le plus souvent des têtes vues de profil, dont la chair est émail nature et dont tous les ajustements imitent, en émaux éclatants posés à fleur sur fond brun, les soies, les velours, les étoffes les plus riches, les bijoux et les armures. Ces émaux séduisent par leur richesse et font de très jolis centres de broche.

On a vu, pendant un temps assez court, le jade vert employé dans la confection de la bijouterie. Cette tentative, qui avait été rendue possible par l'introduction en France d'un bloc de jade vert, provenant du Palais d'été, n'a pu avoir de suite.

On grave depuis assez longtemps déjà, et la mode en dure encore,

des cristaux de roche taillés en forme de cabochons ronds. La gravure, qui représente le plus souvent des chiens et des chevaux, se fait en creux profond sur la face plate du cristal, et se peint ensuite couleurs nature. En regardant le côté cabochonné du cristal, après ce travail fait, on aperçoit le sujet plus gros qu'il n'est réellement, par suite de la convexité du cristal, et la peinture, quand elle est habilement faite, lui donne un accent très amusant. Cette manière de graver une pierre en creux sur une face pour produire un effet de l'autre côté d'une pierre transparente n'est pas nouvelle. J'ai eu entre les mains, dans ma jeunesse, une grosse topaze jaune dans laquelle étaient représentées la tête et les deux pattes de devant d'un lion accroupi vu de face. Mais je crois bien que ce sont les graveurs anglais qui, les premiers, ont eu l'idée de peindre leur gravure. C'est en cela que réside la nouveauté de l'invention.

Nous devons, du reste, aux Anglais, l'introduction chez nous de tout le bijou sportif, fers à cheval, cors de chasse, fouets, têtes de cheval et têtes de chien, ancres, rames, etc., etc., et tous ces objets, fabriqués en or et quelquefois en pierreries, figurent comme épingles ou comme broches sur les cravates des sportsmen des deux sexes et constituent à eux seuls toute une catégorie de bijoux récemment inventés. On doit encore aux Anglais la mode du grenat cabochon qu'ils ont importée chez nous, et qui a fourni de fort jolis bijoux de ville montés dans l'or uni, peu voyants, simples et commodes.

Je regrette de ne pouvoir donner quelques dessins des bijoux nationaux norvégiens. Ils sont faits en argent. Après les contours de la fibule, sont suspendus de petits disques concaves brillants, reflétant la lumière avec une mobilité qui tient à leur mode de suspension, et qui donnent à cette bijouterie une allure toute spéciale. J'en ai vu une collection à l'Exposition universelle de 1878, à Paris, et j'en ai parlé dans le livre des *Diamants et Pierres précieuses* [1]. Il y en avait aussi, m'a-t-on dit, à l'exposition de Nuremberg. A cette occasion, je dois rappeler que le Danemark nous avait également envoyé des bijoux d'or de caractère runique dont la fabrication était tout à fait remarquable. Les entrelacs de cordons mats, qui formaient des dessins originaux sur des fonds unis, n'étaient pas sans analogie comme faire avec les anciens bijoux étrusques. Il y avait des bracelets, des croix, des colliers

1. *Diamants et Pierres précieuses*. Rothschild, éditeur.

et des broches d'un goût quelque peu sévère et cependant remplis de charme.

En France, la mode est actuellement de porter les broches très petites; ce sont plutôt des épingles. Les dames attachent aux brides de leur chapeau et à leur cravate mille petits motifs en or ou en pierreries, puisés à toutes les sources, mouches, coléoptères, papillons, plumes, oiseaux, trèfles à quatre feuilles, etc., etc., parmi lesquels il en est qui sont vraiment charmants et d'une fabrication excellente.

Une mode nouvelle est celle des fleurs modelées tout en or. On en voit en assez grande quantité aux étalages des marchands, mais, faut-il le dire, on en voit peu de bonnes. Et cependant les ouvriers qui les exécutent sont habiles; il ne leur manque qu'une seule chose: c'est de *copier directement la nature.* Un homme intelligent, studieux et exercé pourrait exécuter des merveilles en s'appliquant à ce genre de travail. Peut-être ferait-il bien d'abandonner l'or allié à dix-huit carats qui, par suite de son manque de malléabilité, produit des sécheresses et des duretés regrettables. L'or à vingt ou vingt et un carats donnerait des résultats bien supérieurs. Les Grecs qui, pendant un temps, ont fabriqué des fleurs traitées de la même manière, l'employaient au moins à vingt-deux carats. Je me hâte d'ajouter qu'ils le laminaient très mince; il en résultait que le moindre froissement altérait la forme du bijou.

J'ai dit plus haut bien des choses désobligeantes au sujet de la joaillerie; mais, depuis une vingtaine d'années, cette fabrication a été sensiblement modifiée [1]. Le principe d'après lequel elle est fabriquée actuellement est bon. Il en résulte que, si tout n'est pas également bien fait, le niveau général de la fabrication est au moins très acceptable, et que ceux qui le dépassent produisent ces merveilles qui m'ont fait dire à la fin de mon aperçu général que les fleurs de certains de nos joailliers respirent comme des fleurs naturelles. C'est, en effet, la fleur qui est maintenant surtout reproduite en joaillerie; elle a cela d'avantageux que, comme motif, elle est facilement intelligible et qu'elle se place indistinctement au corsage, au col et dans les cheveux, ce qui fait que nous la retrouverons dans chacun des chapitres consacrés à chaque bijou.

1. Voir au *Dictionnaire encyclopédique et biographique* de E.-O. Lamie et A. Tharel, au mot *joaillerie.*

On a fait, il y a quelques années, la tentative d'employer l'émail *en manière de voirrières* dont il est parlé plus haut, c'est-à-dire l'émail à jour, en le mêlant aux brillants dans la composition des fleurs. Cet essai, sur lequel il n'y a pas lieu de porter encore un jugement, a été précédé par l'emploi du même émail dans les bijoux. Il fallait regarder ce bijou à l'envers pour en apprécier l'effet, puisque l'émail ainsi posé n'a d'éclat qu'à la transparence. Cette nécessité fâcheuse a peut-être été cause qu'on n'a pu tirer tout le parti désirable d'une chose charmante en soi, et je soupçonne que c'est la même raison qui l'a fait abandonner par les artistes du XVI[e] siècle qui le connaissaient et sans doute avaient éprouvé la même déception que nos contemporains. Il faut se tenir en garde contre les beautés qui ne résident que dans l'appréciation idéale qu'on en peut faire et qu'on pourrait appeler spéculatives. Un bijou n'est pas une pièce de cabinet, il est destiné à la parure; sa beauté doit être notoirement visible et facilement saisissable.

CHAPITRE VII

COIFFURES, DIADÈMES, ÉPINGLES DE CHEVEUX ENSEIGNES

Dès la plus haute antiquité, le diadème ou bandeau paraît avoir été réservé exclusivement aux rois, aux grands prêtres, aux puissants de la terre. Envisagé comme tiare, comme couronne royale ou nobiliaire, il se trouverait placé en dehors du cadre de cette étude, qui ne comprend que les objets destinés à la parure. Mais, chez les Grecs et chez les Romains, les diadèmes et les couronnes servaient surtout de coiffure aux femmes d'un rang élevé. On trouve la preuve de ce fait dans nombre de sculptures et, sans aller plus loin, dans les bijoux mêmes que nous étudions. On se rappelle avoir vu dans les précédents chapitres divers objets d'or représentant des têtes de femmes diadémées.

Cet usage était même antérieur à la civilisation italo-grecque. Il a été trouvé dans le tombeau de la reine égyptienne Aah-Hotep, de la XVIII[e] dynastie, un diadème représentant une boîte en forme de cartouche royal, gardé de chaque côté par deux petits sphinx affrontés. Le couvercle de la boîte reproduit le cartouche d'Amosis en or sur fond de pâte bleue imitant le lapis. Les deux sphinx sont en or. Si petits qu'ils soient, les yeux, dont les prunelles sont faites d'une pâte de verre noir et le blanc en quartz, sont rapportés incrustés dans l'or. Ce beau diadème, conservé au musée de Boulaq, a été trouvé sur le sommet de la tête de la reine, en partie engagé dans les cheveux[1].

Plusieurs petites statuettes féminines égyptiennes portent, sur une perruque large et touffue, une sorte de calotte du tour de laquelle

1. *Album du musée de Boulaq*, Mariette Bey.

s'échappent des pendants. Les Israélites, d'après l'énumération donnée par Isaïe, devaient porter une calotte à peu près semblable dont la frange de pierreries retombait sur leurs fronts. Ce genre de parure semble exclure la possibilité de porter le diadème. Mais la monarchie



COURONNE ASSYRIENNE (Musée du Louvre).

égyptienne n'a pas duré moins de trois mille neuf cents ans, et pendant ce temps, les coutumes ont certainement varié, malgré la stabilité des usages pratiqués par les peuples de souche orientale. Ainsi voit-on, aux derniers temps de l'Égypte pharaonique, une sorte de diadème border, sur le front des sphinx, le klaft dont ils sont coiffés. Ce bandeau est orné, au centre, chez les uns, d'un motif rappelant le haut de la fleur de lis, chez les autres, d'un uræus. Ce bandeau n'existe pas sur

le front du grand sphinx de granit qui date de la XII[e] dynastie. En revanche, on le retrouve sur celui de Ramsès II qui fait partie de la XIX[e].

Il est difficile de savoir si l'on doit considérer comme diadème la couronne figurée sur la tête d'un personnage sculpté faisant partie des antiquités assyriennes au musée du Louvre. Les ornements qui séparent les trois grosses fleurs me le font supposer, car si le sculpteur eût voulu représenter une guirlande naturelle, il y aurait sans doute reproduit le feuillage, tandis qu'il l'a remplacée par une suite d'oves qui ressemblent



BANDEAU DU BRITISH MUSEUM.

à de l'orfèvrerie. Le même diadème se trouve répété, avec une variante, sur la tête d'un autre personnage. On peut donc croire que ces couronnes étaient faites en métal, d'autant plus que les fleurs qui y sont représentées se retrouvent au nombre de cinq sur un diadème en or d'origine assyrienne, conservé au British Museum. Le bandeau de ce dernier est orné d'un dessin obtenu au pointeau, dont le centre est occupé par une petite rosace formée de pépins estampés par derrière. J'ai déjà fait la remarque, au chapitre des bracelets, combien cette fabrication, malgré la complication des pièces rapportées, conserve encore le caractère de la bractée, dont il semble être une des premières transformations. Le plus souvent ces lames étaient cousues sur du cuir ou sur du bois, souvent même directement sur la coiffure. A Mycènes, on en a trouvé quinze qui étaient répartis sur trois corps. Ceux-là sont soutenus par des fils de cuivre autour desquels les bords d'or ont été roulés. Chacun de ces diadèmes a quarante-neuf centimètres de long sur dix de large à la partie centrale. Ils présentent tous la même ornementation obtenue au repoussé[1]. Cette ornementation se compose d'une bordure de deux lignes de chaque côté; entre ces bordures se déploie une rangée de triples cercles concentriques dont la dimension va en diminuant vers les extrémités. De plus, petits cercles remplissent

1. *Mycènes*, D[r] Schliemann.

les vides laissés par les grands. Les centres de tous ces cercles sont fortement relevés, ce qui augmente la richesse du décor. A l'une des extrémités de ces diadèmes, il y a une épingle, et à l'autre, un tube qui servait à les assujettir autour de la tête.

Parmi d'autres diadèmes en or qui ont été trouvés dans le même lieu, il y en a un formé d'une plaque d'or plus épaisse que les autres, et qui, n'ayant pas besoin de soutien, n'était pas bordé du fil de cuivre. Mais la plus extraordinaire trouvaille est une sorte de couronne, c'est-à-dire un diadème surmonté de fleurons. Cette pièce a soixante centimètres de long. Les fleurons ou feuilles sont au nombre de trente-six, couverts d'ornements repoussés, presque tous en forme de rosaces ou de cercles. Ils sont superposés, sans cependant se cacher l'un l'autre, et comme ils sont faits d'une feuille d'or très mince, ils devaient, lorsque le diadème était sur la tête, se trouver dans un état d'agitation perpétuelle et briller comme du clinquant.

On a trouvé dans les sépultures de Mycènes beaucoup de ces ornements branlants, découpés en croix, en étoiles, en pédoncules, presque toujours superposés par deux, de façon à simuler une fleur de fantaisie. La superficie de ces bijoux est toujours couverte en entier de petits motifs repoussés dont les reliefs multipliés accrochent la lumière et en augmentent la richesse. Il y en a de fort grands, atteignant jusqu'à dix-sept ou dix-huit centimètres. Si les plus petites de ces fleurs, qui ont de cinq à sept centimètres, ont pu être portées dans les cheveux, il est à peu près certain que les grandes servaient à orner les vêtements. Je ferai, à ce propos, une remarque : c'est qu'on ne trouve sur ces ornements aucune trace de trou pour les coudre. Cette particularité, qui est commune aux grands disques d'or décorés trouvés dans le même lieu, fait dire à M. Schliemann que sans doute ces pièces étaient collées après les vêtements. Cette explication ne me satisfait pas, je l'avoue; je la relate néanmoins; mais il me semble qu'elles pouvaient être attachées par des fils d'or qui passaient franchement par-dessus, aux endroits les moins visibles.

Les diadèmes que nous venons de voir étaient souvent augmentés d'ornements d'or qui pendaient de chaque côté sur les tempes, qui avaient quelquefois la forme de tresses et qu'on appelait *kredemna* [1]. Ces ornements, dont on n'a pas le dessin exact, sont peut-être ceux

1. *Mycènes,* Dr Schliemann. La préface par Gladstone.

qui sont représentés sur la statue trouvée à Idalium, en Chypre, qui est au musée du Louvre, dans la salle de Rhodes. Ils partent d'une couronne en forme de bourrelet, qui semble être la représentation de nombreuses feuilles d'or superposées, et continuent le même motif.

Deux ornements offrant une certaine analogie avec celui-là, à cause des pendants, ont été trouvés sur l'emplacement présumé de la ville de Troie[1]. L'un d'eux se compose d'une longue lanière d'or mince ayant cinquante centimètres de long sur treize millimètres de large, de laquelle pend sur le devant, et par conséquent sur le front, une frange coupée carrément et formée d'une multitude de chaînettes. De chaque côté du front, sept ou huit brins de cette frange s'allongent tout à coup, couvrent les deux tempes et, accompagnant le visage de chaque côté, vont retomber jusque sur les seins.

Les brins de ces franges sont faits de fils emmaillés excessivement fins qui n'ont pu être obtenus qu'à la filière. De petites feuilles d'or mince, découpées à l'emporte-pièce, rappelant quelque peu la forme de la hache et percées à leur extrémité supérieure, sont enfilées dans ces fines chaînettes sur lesquelles elles pendent en les cachant en partie. Les extrémités des brins sont garnies de feuilles un peu plus grandes et formant gland. Nous voici donc à peu près certains que les filières et les découpoirs étaient connus des orfèvres troyens au XIIIe siècle avant Jésus-Christ. Cette coiffure et l'autre qui lui ressemble ont un joli caractère ; l'aspect en est attrayant et largement décoratif, mais les détails minces et confus lui donnent un aspect de clinquant qui la ferait rejeter de nos jours.

Dans le même lieu on a trouvé de ces bandeaux d'or mince, tout unis, longs et étroits, pouvant faire le tour de la tête et dépourvus d'ornementation, que les Grecs appelaient *Tænia*.

Le British Museum possède un exemplaire assez curieux de bandeau primitif. C'est une lame d'or mince, longue à peu près de cinquante centimètres; sa largeur, qui est au centre de huit à dix centimètres, va en diminuant vers les deux extrémités. De chaque côté une large encoche a été pratiquée pour laisser la place aux oreilles. Une sorte d'encadrement ou de bordure large règne tout autour, et le centre est orné de deux rangs superposés de personnages et de lions entremêlés. Elle a été trouvée à Polledrara. Il est possible qu'elle soit

1. *Ilios*, Dr Schliemann

d'origine étrusque, cependant on la croit phénicienne. La fabrication en est assez grossière et ne rappelle en rien les beaux bracelets larges dont il a été question dans un précédent chapitre. Elle semble avoir été cousue autour d'un bonnet.

Il a été trouvé dans le tombeau du roi du Kouloba[1] deux bandeaux d'or ayant servi au même usage. L'un formait le bord inférieur, l'autre la partie supérieure d'un bonnet conique en étoffe.

Le bandeau supérieur est formé d'une feuille d'or mince repoussée et soudée par les extrémités sur une seconde feuille plus épaisse. On y voit, quatre fois répétée, la figure d'une femme dont le front est couronné d'un diadème. Le bandeau inférieur est également formé d'une feuille d'or laminée, sur laquelle sont repoussés huit groupes composés chacun d'un lion à tête humaine et d'un griffon ailé affrontés, et se touchant par une de leurs pattes de devant, à la manière des lions assyriens ailés.

Un bandeau a été trouvé également dans la sépulture de la reine; on le croit funéraire. Une guirlande de fleurs et de fleurons épanouis, où l'on distingue des oiseaux, des têtes humaines surmontées d'un modius, posées au milieu de deux ailes sur de grandes palmettes, puis un animal à long col. Cette guirlande, repoussée comme les autres sur une feuille d'or mince, se déroule entre deux bordures d'oves. Le bord supérieur du bandeau est orné de vingt-quatre fleurs de myosotis en fil d'or, avec émail bleu et vert[2]. Les œillets dont ce bandeau est percé indiquent qu'il était fixé sur une étoffe. Plusieurs autres bandeaux de même nature ont été trouvés à Kertch : l'un, entre autres, dans la sépulture de la reine au masque d'or. Il avait été fixé, pour plus de solidité, sur un cercle de bois de cèdre d'une ligne d'épaisseur, dont il reste encore plusieurs fragments.

Nous avons à Paris, au musée du Louvre, une lame d'or pâle ornée d'une zone de dix animaux, cerfs et lions qui se suivent, rappelant la décoration des vases corinthiens ou asiatiques antérieurs au VIIe siècle. Ces animaux sont obtenus à l'aide d'une estampe, et l'or, par sa couleur, semble avoir été employé à l'état natif, fait assez fréquent à cette époque reculée. On se rappelle l'avoir déjà constaté, au

1. *Antiquités du Bosphore cimmérien*, par Gilles.
2. On a déjà remarqué la présence d'émaux sur les bijoux qui ont été trouvés à Kertch. Ces constatations ont été faites par l'auteur des *Antiquités du Bosphore cimmérien.*

sujet des plaques de collier d'origine rhodienne, correspondant à la même période. Cette pièce a été trouvée à Athènes, hors des murs.

A côté de cette bractée, il y en a une autre qui a été tellement chiffonnée en tous sens, qu'elle est à peine déchiffrable. On voit néanmoins que le travail en a dû être fin et soigné. Elle est divisée en sept travées. Une rosace qui en occupe le centre offre quelque analogie avec celles trouvées à Mycènes, et aussi avec une fleur très bien conservée qui provient des fouilles de Kertch, et dont les pétales superposés sont entremêlés de grappes de vigne vierge. Cette dernière, qui semble appartenir à la belle époque grecque, est plus fine et plus savamment travaillée que les autres. De chaque côté de la rosace est représenté un personnage vu de face, très effacé. Dans les travées suivantes on voit trois guerriers de profil, munis du bouclier rond et coiffés de casques asiatiques, puis enfin, dans la dernière travée, une femme ayant les bras pendants et les mains ouvertes. Cette file de guerriers rappelle une décoration du même genre, faite sur un vase peint trouvé à Mycènes, dans laquelle figure également une femme.



BRACTÉE-ROSACE.

Ces lames minces paraissent avoir été longtemps en usage, et chez un grand nombre de peuples; mais, à une certaine époque, ce système d'ornementation atteignit un style très élevé. Il ne faut, pour s'en convaincre, que regarder celles qui sont conservées au musée du Louvre.



DIADÈME (Musée du Louvre).

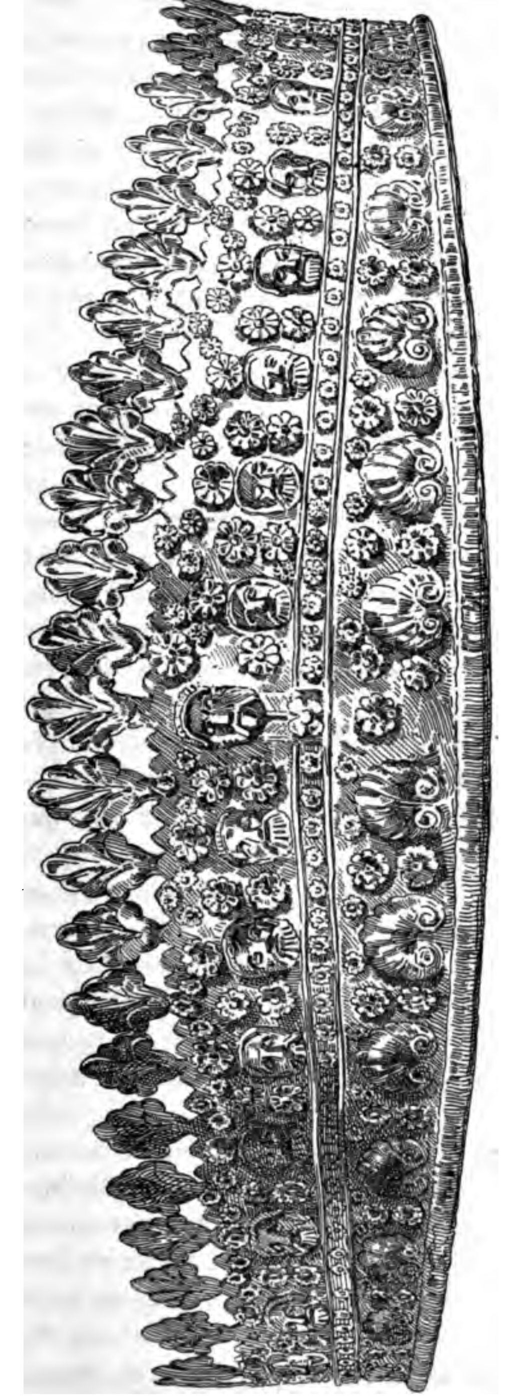
L'une représente deux jeunes filles assises dos à dos, de chaque côté d'une palme élégante de laquelle s'élancent des enroulements de feuillages et de gousses. La composition en est belle, l'exécution en est simple et hardie. A côté de celle-ci, il en est une autre très effacée, mais sur laquelle on voit encore la figure d'un satyre accroupi, vu de

face et jouant de la flûte. La sûreté et la vigueur du modelé de cette figure indiquent qu'elle a été traitée par un maître ciseleur. La façon de ces objets est trop relevée et trop précieuse pour qu'on puisse leur attribuer une destination funéraire. Ils étaient bien plutôt portés par les vivants qui les fixaient sur des bandes solides, destinées à leur donner la résistance qui leur manquait. Elles formaient alors ce beau diadème qui seyait si admirablement au visage féminin et qui, selon qu'il était plus ou moins élevé, était appelé par les Grecs, *Ampyx* ou *Stephané*. On l'assujettissait sur le front avec des cordons qui passaient dans des anneaux placés aux extrémités et au milieu.

Les diadèmes d'or conservés au musée du Louvre sont curieux à différents degrés et à différents titres. A côté d'un de ces bijoux qui n'est formé que de superpositions d'estampés grossiers, assemblés sans goût et dont l'exécution est inférieure, nous en voyons un autre fait également en estampé dont la composition générale est bonne. La galerie de palmettes qui couronne le haut du bandeau se découpe d'une agréable façon. La suite des petits masques, la ligne droite du bandeau inférieur enrichi par la répétition des palmettes du haut, tout cela est clair. C'est une pièce d'apparat dans laquelle il ne faut pas chercher ces précieux détails que nous avons admirés sur d'autres bijoux italo-grecs. Elle devait produire un effet suffisant au porter, et vue à distance.

Je crois qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter longtemps devant celui qui porte le numéro 4, dont les têtes estampées n'ont rien de remarquable, et qui se trouve décoré de cordelettes jetées sans rime ni raison, ni devant le numéro 5 qui est un ornement funéraire. Le numéro 6 renferme deux belles pièces qui sont des pendants d'oreilles qu'on a retournés, le bas en haut, pour les faire entrer dans une composition qui ne vaut certes pas grand'chose. Reste le fameux bandeau dont le travail, d'une finesse exceptionnelle, est l'objet de l'admiration presque générale.

Il est composé de petits motifs d'une forme assez indéterminée, offrant l'aspect de feuilles découpées en dents de scie, recouvertes d'émail blanc. Ces feuilles sont entremêlées de petites fleurettes assez semblables à des myosotis. Des perlettes de verre coloré sont intercalées de tout côté, sans une raison bien appréciable au point de vue de la composition. Peut-être l'artiste s'est-il préoccupé exclusivement d'obtenir une grande ligne de couleur douce et bleutée. Dans ce cas, il



DIADÈME A PALMETTES (Musée du Louvre).



BANDEAU A PERLETTES DE VERRE COLORÉ (Musée du Louvre).

aurait atteint son but. Le même dessin, si l'on peut donner ce nom à cet assemblage de choses, se répète sept ou huit fois, en autant de travées reliées entre elles par un cordon d'or estampé, bordé de chaque côté par une cordelette. En approchant cet objet de la vue, on est vraiment surpris de la somme de travail que représentent tous ces détails, d'ailleurs très finement exécutés. Si l'on s'en éloigne, toutes ces petites recherches échappent, et l'on ne voit plus qu'une bande d'un aspect uniforme sans motif appréciable. Or un diadème est destiné à produire son effet à une certaine distance. Il doit donc offrir, par cela même, des lignes, des divisions larges et facilement intelligibles. Par cette raison, je ne trouve pas cette pièce réussie, au point de vue de sa destination, et je lui préfère le diadème tout or si sommairement travaillé, dont j'ai cherché plus haut à faire ressortir le mérite décoratif, bien qu'il ne renferme aucun détail attachant.

Les détails d'une finesse prodigieuse ajoutent au mérite d'un bijou, mais ils ne suffisent pas pour en faire une pièce vraiment admirable. La conception d'un bel ensemble, qui se trouve résulter tant d'une heureuse disposition de lignes que d'une non moins heureuse répartition des valeurs et des couleurs, constitue la première loi à observer aussi bien dans la bijouterie que dans les autres arts. Les détails viennent après, subordonnés à l'ensemble qu'ils ne doivent ni rompre ni troubler. Ils peuvent être microscopiques. En un mot, la première qualité d'un bijou doit être de nous charmer par son aspect; celle qui réside dans la ténuité du travail ne peut être que la seconde.

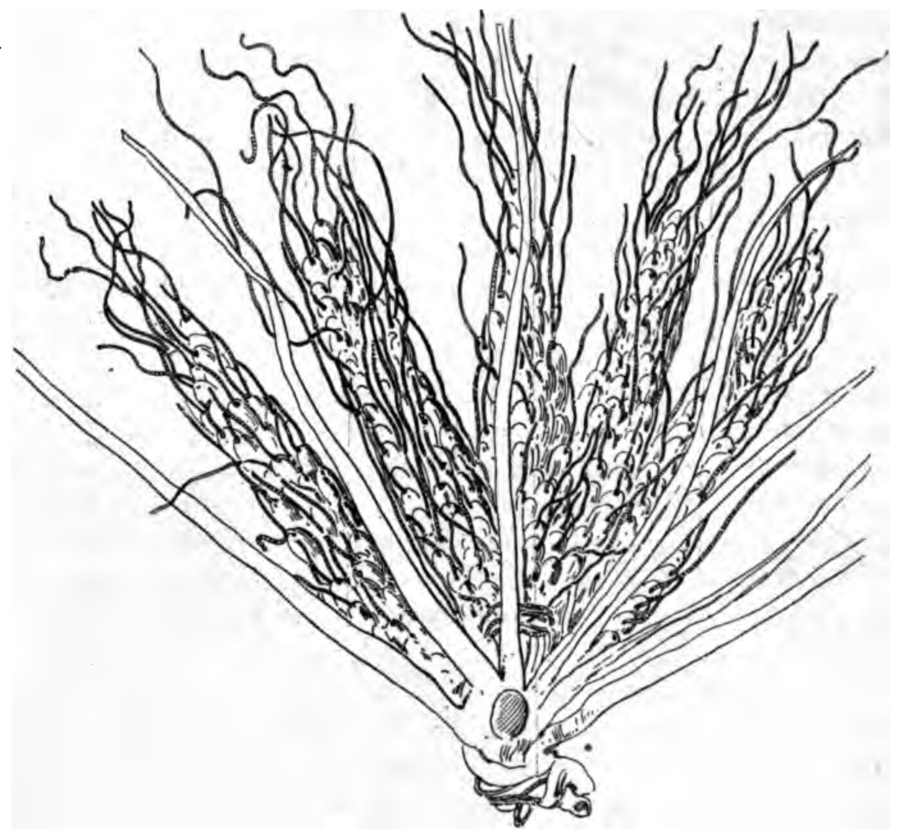
Les Grecs connaissaient cette loi et paraissent l'avoir toujours observée. Est-il une conception plus élégante que celle du diadème qu'ils désignaient sous le nom de Stephané et qu'ils avaient placé sur la tête de Junon? La figure qui le représente ici est le dessin d'un pendant d'oreille trouvé à Kertch, dessin trop petit pour qu'on puisse en juger les détails; cependant il séduit tout d'abord. On sent, à la façon intelligente dont l'ornementation en est répartie, que, si détaillée que puisse la reproduire l'ouvrier dans l'exécution, elle sera toujours contenue dans les lignes générales et par conséquent restera claire et intelligible.

Nous avons vu que l'Ampyx était un bandeau plus bas que la Stephané; la Tænia était plus étroite encore. Elle consistait en une lame de métal excessivement souple et étroite, faisant l'office du lacet ou du ruban qui servait à séparer les cheveux du devant de ceux du reste de la tête. Il en a été trouvé dans les ruines présumées de Troie.



COURONNE D'OLIVIER (Musée de l'Ermitage).

Le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, conserve entre autres chefs-d'œuvre de cet admirable art grec, une couronne d'olivier formée de deux branches dont les extrémités sont tordues ensemble, et dont la tige est creuse. De petits trous y sont pratiqués de distance en distance pour recevoir la queue de chacune des feuilles qui sont lisses et



BOUQUET D'ÉPIS (Musée de l'Ermitage).

bien brunies; la côte ou nervure qui y est indiquée a dû être repoussée avec un ciselet d'acier. Les olives, creuses et très minces, sont formées chacune de deux coquilles soudées. En examinant une de ces olives qui s'est ouverte, on remarque dans l'intérieur un petit tube d'or roulé qui traverse le fruit dans sa longueur de manière à lui donner de la solidité. Cette admirable chose appartient à la première moitié du IVe siècle avant Jésus-Christ; c'est la plus belle des vingt et une couronnes d'or que renferme le cabinet de l'impératrice de Russie.

On y voit encore un bouquet d'épis, charmant motif d'une grande beauté, trouvé sur la tête d'un squelette de femme.

Ce sont là de très beaux spécimens de l'art grec, largement vus et largement rendus. Cette faculté de synthèse, qui a été possédée à un point très élevé par les artistes grecs, semble absolument perdue de nos jours. Les traits généraux, le caractère propre à chaque chose échappent à nos artisans. Par contre, ils sont enclins à accorder aux détails une importance qui dépasse parfois toute proportion. Il est certain qu'aucun d'eux n'a été mis à même de comprendre et d'exécuter ce genre d'ouvrage. Le côté métier préoccupe surtout nos ouvriers et rien ne les pousse à sortir de cette voie, ni leur goût personnel, ni leur éducation artistique qui est nulle, ni la nécessité.

Les Grecs, au contraire, paraissent avoir été sollicités par toutes ces choses. Les œuvres qu'ils nous ont laissées nous forcent à reconnaître d'abord que la moyenne du goût public était, à leur époque, beaucoup plus élevée qu'elle ne l'est de nos jours; puis, elles nous conduisent à supposer que ceux qui les concevaient et qui les exécutaient étaient capables d'accomplir d'autres œuvres encore. J'entends par là de ces œuvres que la division du travail et les préjugés nouveaux font aujourd'hui considérer comme étant d'essence supérieure; j'ai nommé la peinture et la sculpture qui sont, de nos jours, les seuls modes admis de se produire, pour un artiste qui se respecte. Les anciens n'ont pas connu ces distinctions enfantées par un pauvre amour-propre et nourries par l'opinion publique. Ils avaient, il faut le reconnaître, l'esprit plus large et plus souple; moins spécialisés que nous dans leur profession, ils étaient aptes à un beaucoup plus grand nombre de travaux. La variété, loin de les embarrasser, fournissait à leur goût et à leur adresse de belles occasions pour se manifester. Ils n'étaient pas plus gênés pour travailler l'or que pour fouiller la pierre, et semblaient se complaire à vaincre des difficultés nouvelles. Si l'un de nos grands artistes s'attachait aujourd'hui à créer quelque petit chef-d'œuvre en or, croit-on qu'il s'amoindrirait pour cela, et que cette tentative passerait inutile et inaperçue! Qui sait si elle ne serait pas le signal d'une nouvelle Renaissance dans notre industrie? Malheureusement nous n'en sommes pas là; il semblerait au contraire que nous devions suivre le chemin opposé, s'il fallait tenir compte de paroles imprudentes qui ont été prononcées dans certaines solennités où l'on a proposé, comme modèles à nos jeunes apprentis, des orfèvres qui sont devenus peintres,

comme si c'était à sortir de leur métier que dussent tendre tous leurs efforts! Quand il faudrait leur apprendre que certains grands hommes n'ont pas cru s'abaisser en communiquant au métal la chaleur de leur génie, quand il faudrait leur dire qu'ils se gardent bien de quitter l'atelier s'ils ont du talent, mais qu'ils doivent, au contraire, mettre ce talent tout entier au service de leur industrie et se préserver du fatal penchant qui entraîne une partie de la génération nouvelle à aller grossir la liste déjà trop longue des mal classés inconnus qui font de la peinture et de la sculpture.

Il a été trouvé dans la crypte de Vulci un diadème fait d'une guirlande de feuilles en cuivre *doré,* dont le centre est formé par une rose en or. Cette rose, ayant conservé tout son éclat, est d'un fort bel effet au milieu des feuilles dont la dorure, en partie disparue, a été remplacée par un oxyde verdâtre. Ce mélange de métaux offre un grand intérêt, car il se produit assez rarement dans la bijouterie étrusque.

Le musée du Vatican conserve une petite couronne de laurier, allant en diminuant par derrière jusqu'à se terminer par une tige. Les feuilles en or mince sont bordées d'une cordelette. Les grains de laurier sont figurés par des gouttes de verre coloré en vert clair et diaprées.

Ils ont la forme de petites gourdes et paraissent avoir été fondus au bout même de la tige d'or qui les tient.

M. Auguste Castellani possède également deux couronnes en bronze qui portent encore des traces de dorure et dont la figuration des feuilles est faite par une sorte de petit cornet à la pointe de chacun desquels est rapporté un gros grain. L'effet en est bon; cependant ces objets, paraît-il, étaient destinés à des usages mortuaires.

Les dames romaines enrichissaient leurs diadèmes de nombreuses pierreries venues des Indes, ainsi que nous l'apprend ce passage de Lucien[1] : « Que dirai-je de leur luxe ruineux, de ces pierres précieuses qui pendent à leurs oreilles et valent plusieurs talents; de ces serpents d'or roulés autour de leurs poignets et de leurs bras? Une couronne de *pierreries des Indes* ceint leur tête, et leur front luit étoilé de mille diamants. Des colliers d'un prix immense descendent de leur col. L'or est condamné à ramper sous leurs pieds. »

Nous ne pouvons juger de cette richesse que par ouï dire. Toutes

1. Lucien, *les Amours.*

ces pierres ont été dispersées, employées à enrichir de nouvelles parures. La trace en a disparu. C'est malheureusement le sort réservé à tout ce qui porte en soi une grande valeur intrinsèque; il vient toujours un moment où quelqu'un a plus d'intérêt à s'en dessaisir qu'à le garder, et sans cette description de Lucien, nous ignorerions tout ce luxe venu des Indes, nous ne saurions pas que les diamants, diamants laissés bruts probablement, brillaient en si grande abondance sur le front des dames romaines.

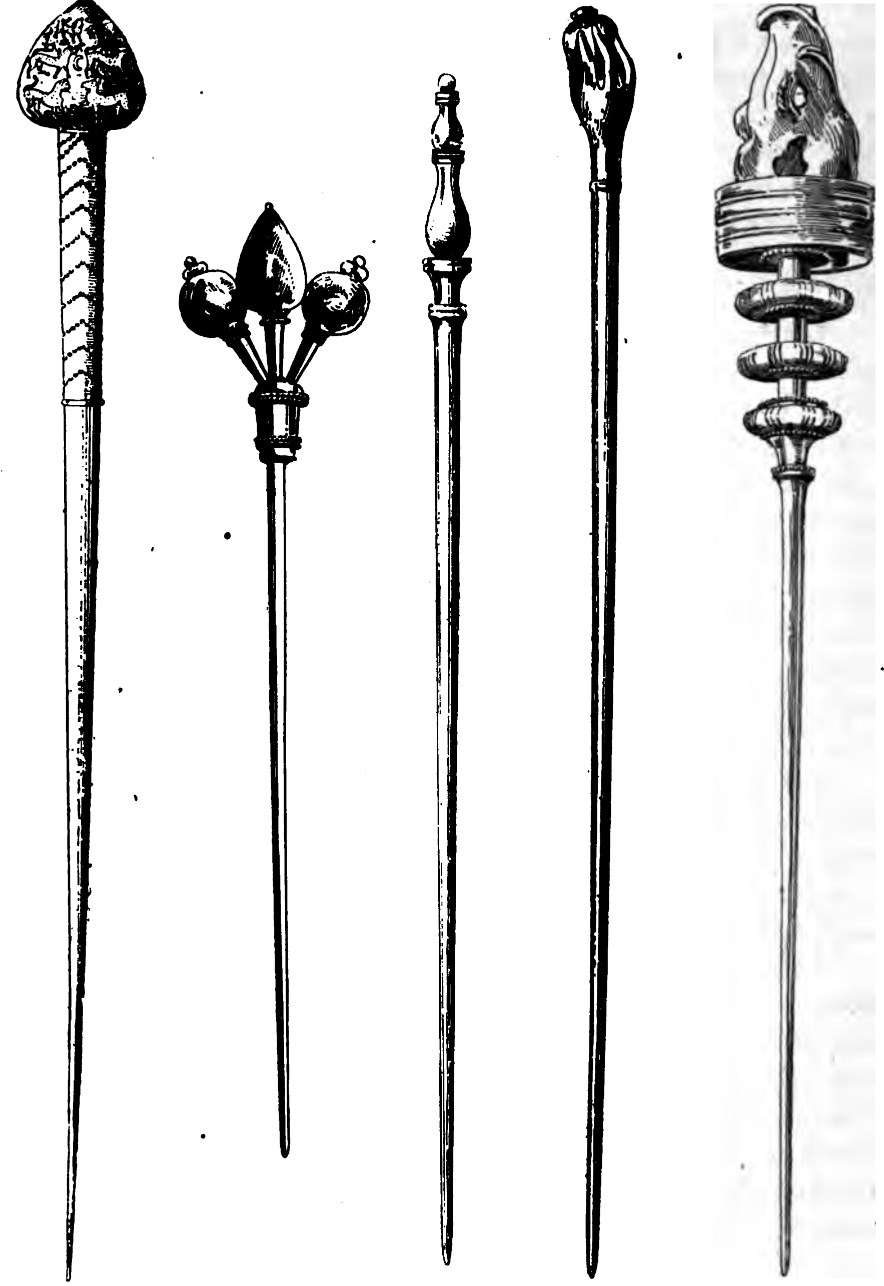
Les épingles de tête furent d'un usage général pour les femmes dans toute l'antiquité, et les hommes même en portèrent lorsque la mode de laisser à la chevelure toute sa longueur rendit nécessaire de la diviser et de l'assujettir comme celle des femmes. Cette mode, qui avait pris naissance en Asie, fut poussée fort loin chez les Ioniens, à Samos, à Colophon et sans doute dans toutes les riches cités de l'Asie Mineure[1]. Il semble qu'on puisse reconnaître dans l'épingle d'or trouvée à Chiusi un des types de cette bijouterie. Elle a une belle tournure et le décor dont elle est ornée, composé de ces zones superposées d'animaux, comme nous venons d'en voir sur une bractée, la fait remonter à la même époque que cette dernière, c'est-à-dire environ au VIIe siècle avant notre ère.

Les Athéniens, qui prétendaient être de race autochtone, portaient des cigales d'or dans leurs cheveux, comme un symbole de leur antiquité, car ils croyaient que cet insecte était directement engendré de la terre. Ils abandonnèrent cette coutume à peu près à l'époque des guerres médiques[2].

Le musée du Louvre conserve quelques épingles : celle numéro 20, formée d'un gland et de deux grenades; celle numéro 21, en argent, faite de deux balustres superposés; celle numéro 23, qui représente une main de Vénus ou de Pâris tenant une pomme, celles numéros 24 et 26 dont la tête se compose de trois lentilles placées les unes au-dessus des autres, légèrement gravées, traversées par la tige même, et surmontées d'un gros tambour à bords façonnés qui porte, le numéro 24 une tête de sanglier, le numéro 26, une tête de bélier. Ces

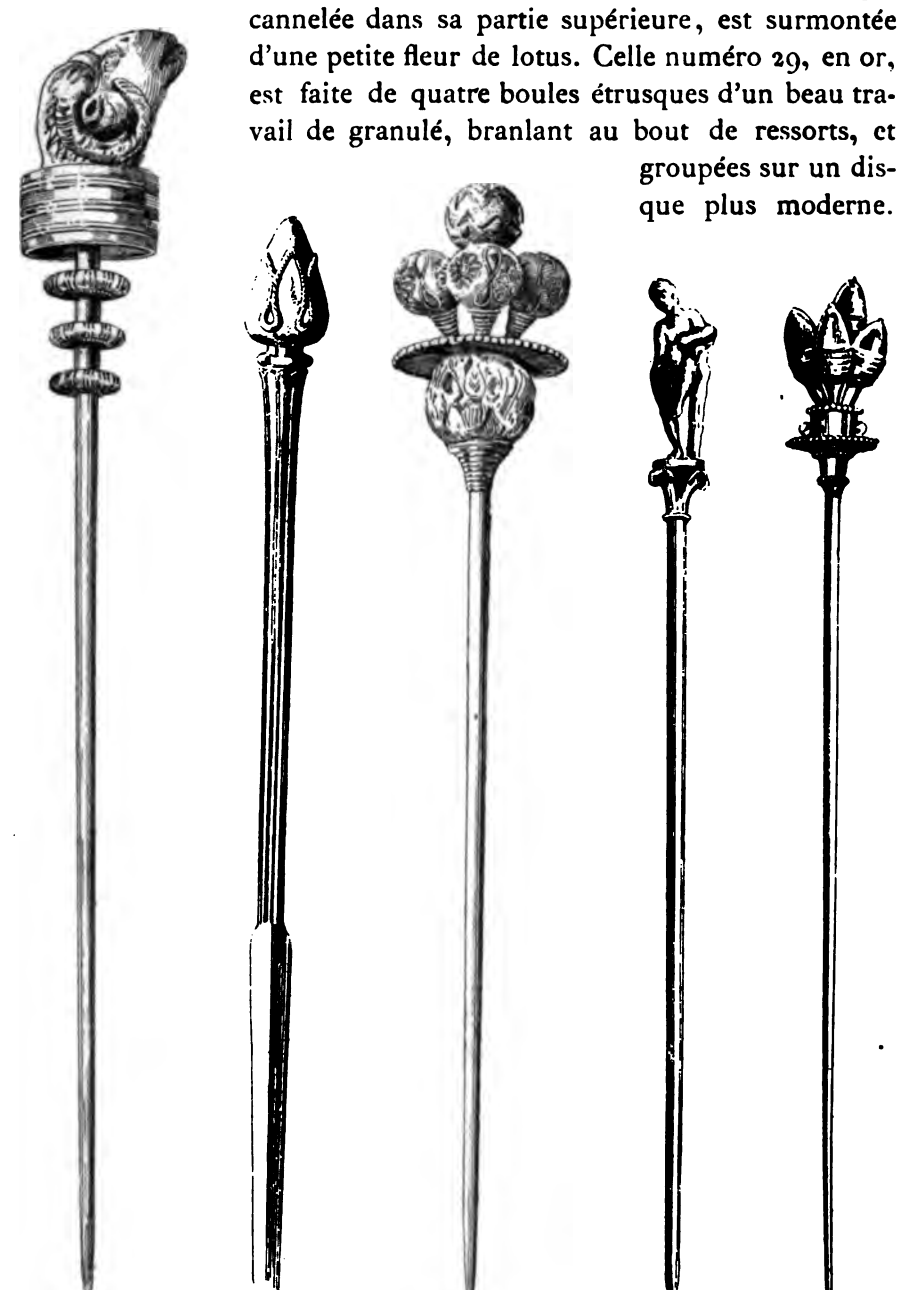
1. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* Ch. Daremberg et Saglio.
2. *Idem.*

deux pièces ont un excellent caractère. Elles sont en argent ainsi que



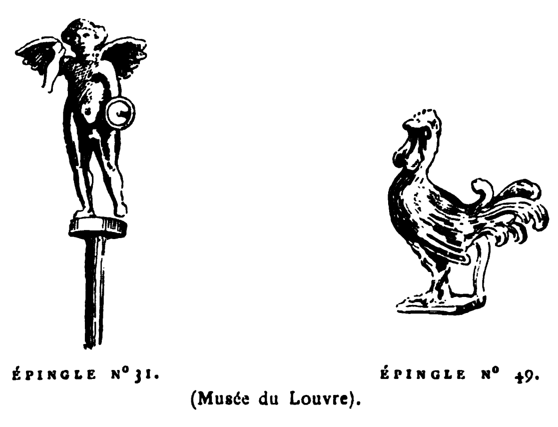
ÉPINGLE DE CHIUSI. ÉPINGLE N° 20. ÉPINGLE N° 21. ÉPINGLE N° 23. ÉPINGLE N° 24.
(Musée du Louvre).

le numéro 23 et le numéro 27 de style grec très élégant, dont la tige, cannelée dans sa partie supérieure, est surmontée d'une petite fleur de lotus. Celle numéro 29, en or, est faite de quatre boules étrusques d'un beau travail de granulé, branlant au bout de ressorts, et groupées sur un disque plus moderne.



ÉPINGLE N° 26. ÉPINGLE N° 27. ÉPINGLE N° 29. (Musée du Louvre). ÉPINGLE N° 37. ÉPINGLE N° 42.

Celle numéro 31, travail étrusque en or, représente un de ces jolis petits génies ailés, comme nous en avons rencontré parmi les pendants d'oreilles. Il tient d'une main une patère et de l'autre un vase pour le sacrifice. Le mouvement de ce mignon personnage est très bon, les détails en sont soignés; il est bien conservé. Il en existe une autre portant le numéro 38, qui est à peu de chose près la répétition de celui-ci.



ÉPINGLE N° 31. ÉPINGLE N° 49.
(Musée du Louvre).

Le numéro 37, en argent, est d'origine romaine. La tête se compose d'un chapiteau surmonté d'une figurine de Vénus nue qui appuie le bras gauche sur un hermès, et qui arrange sa chevelure de la main droite. Le numéro 42, qui rappelle le numéro 20, est un composé de pièces étrusques et romaines. Enfin un petit coq en argent, dont le mouvement est assez bien observé, a pu être une tête d'épingle. Il porte le numéro 49.

Ces épingles servaient à retenir les tresses et à échafauder sur la tête des arrangements souvent gracieux, mais quelquefois aussi exagérés, car les dames romaines apportaient dans leurs coiffures, depuis l'invasion du luxe et des usages asiatiques, des recherches extraordinaires.

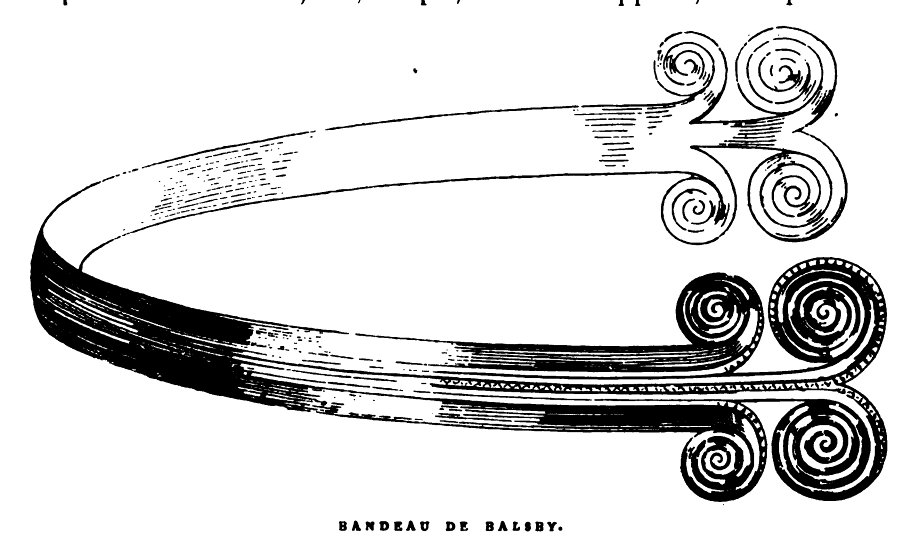
L'extrémité supérieure de ces épingles était quelquefois percée d'un trou où se passait le lacet destiné à séparer les cheveux de derrière, arrangés en tresses, de ceux du devant ordinairement frisés et relevés au moyen du fer chaud; d'autrefois elles servaient à retenir sur le sommet de la tête l'échafaudage plus ou moins élevé de la coiffure; plus rarement enfin, elles s'attachaient d'avant en arrière, de manière à séparer les cheveux en deux bandeaux semblables[1]. On les appelait

1. *Catalogue du musée Napoléon III*, 1862.

alors d'un nom particulier, *acus discriminalis,* dénomination qui se trouve également employée par Isaïe, ce qui nous indique que les Juives en avaient fait également usage.

La tige des épingles à cheveux était souvent creuse et, dans ce cas, elle renfermait des parfums et quelquefois des poisons.

La spirale que nous avons vue précédemment jouer un si grand rôle parmi les autres bijoux, et qui, on se le rappelle, étant partie du

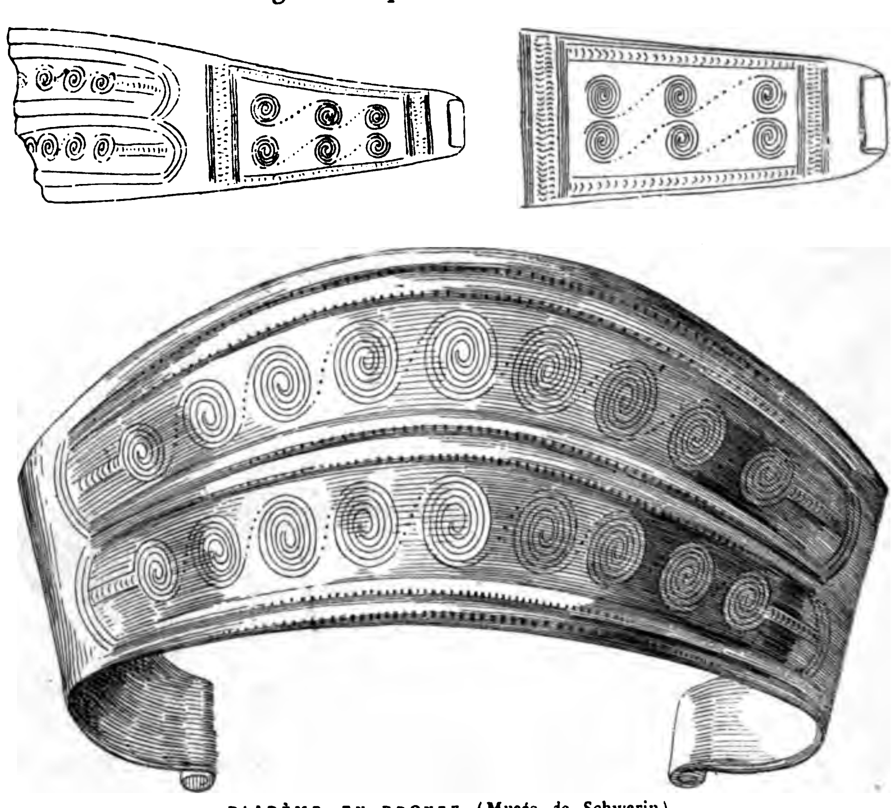


BANDEAU DE BALSBY.

Caucase central, a bifurqué vers le Nord pour aller s'établir en Suède, était destinée à fournir un jour les éléments d'une remarquable coiffure féminine, ainsi que nous le fait connaître le beau dessin de bandeau en or trouvé à Balsby, et que j'emprunte à l'intéressante publication faite par Oscar Montétius[1]. La spirale fait ici le motif même, comme dans les bijoux en bronze dont elle semble être un souvenir; dans d'autres pièces elle est utilisée seulement comme décor. On se rappelle la fibule suédoise tirée du même ouvrage que ce bandeau, sur la face de laquelle court une suite de spirales gravées. La même ornementation est appliquée au superbe diadème en bronze qui a été trouvé près de Krakow, dans le Mecklembourg, et qui est conservé au musée de Schwerin. Cette pièce rappelle trop la forme antique de la Stephané des Grecs, pour qu'il soit besoin de le faire remarquer. Son caractère de grande simplicité en fait une chose remarquable.

1. *Antiquités suédoises,* par Oscar Montélius.

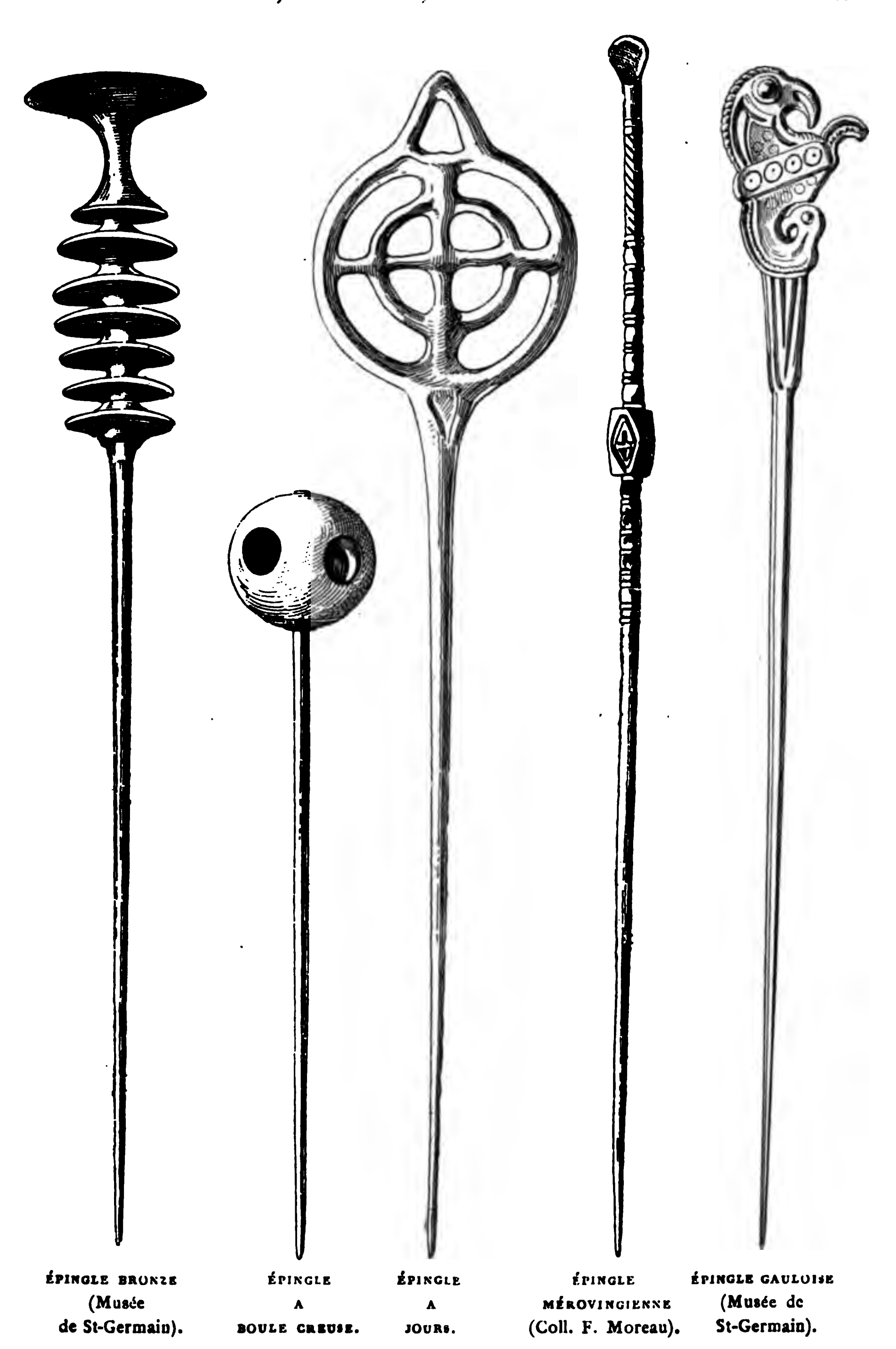
Le musée de Saint-Germain conserve des épingles en bronze dont nos aïeux faisaient usage, peut-être pour maintenir leurs cheveux, plutôt pour fermer leurs vêtements, car, au milieu de plus petites, il y en a d'excessivement longues auxquelles il est difficile d'attribuer un autre



DIADÈME EN BRONZE (Musée de Schwerin).

usage. Mais, dans l'impossibilité où je suis de distinguer les unes des autres, je les réunis dans ce chapitre. On peut les classer en deux types principaux.

Le plus remarquable est celui dont la tête est formée d'une série de disques superposés, terminés par une sorte de champignon. Cet objet offre une certaine analogie avec les épingles romaines qui sont au Louvre; cependant tout porte à croire que les vides laissés entre les disques étaient, dans l'épingle gauloise, remplis d'une matière qui a disparu, ambre ou pâte vitreuse. L'épingle dont je donne le dessin a été trouvée à Autun, l'ancienne Bibracte (Saône-et-Loire); d'autres, du même genre, proviennent de fouilles faites à Villeneuve-Saint-Georges.



ÉPINGLE BRONZE (Musée de St-Germain).

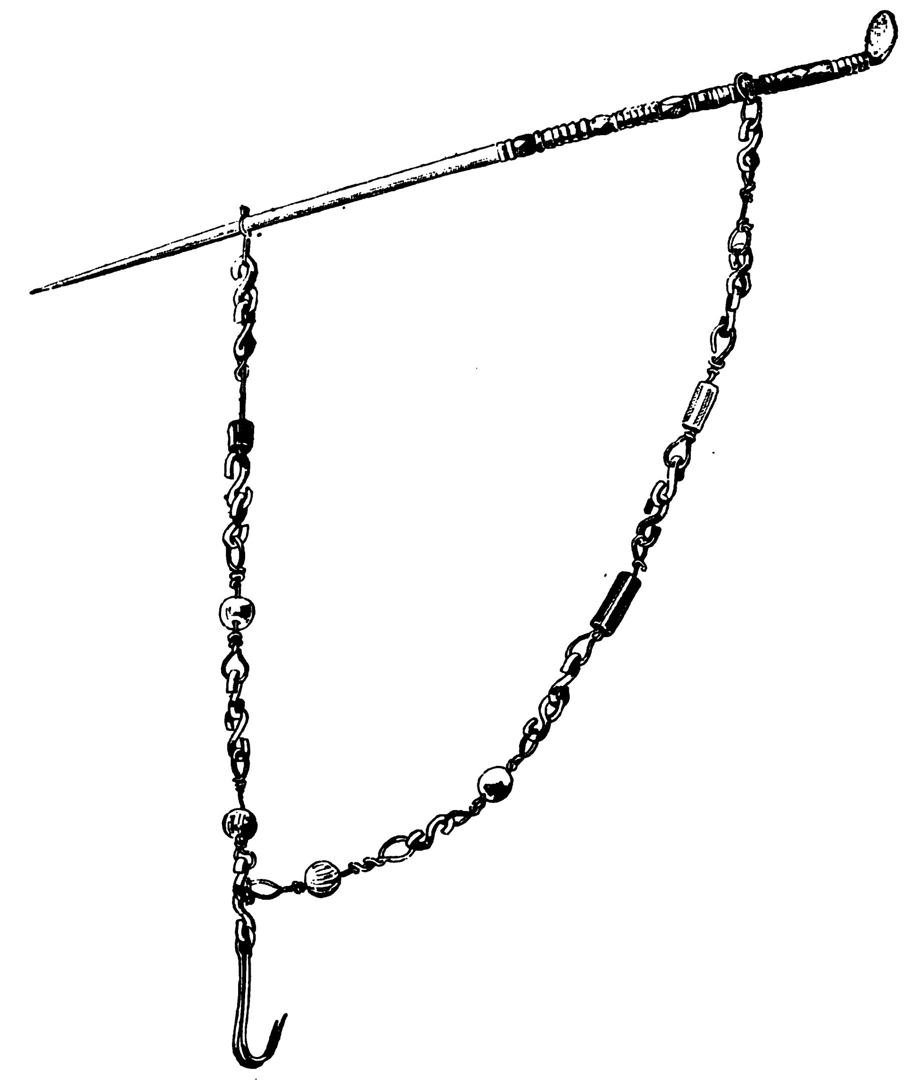
ÉPINGLE A BOULE CREUSE.

ÉPINGLE A JOURS.

ÉPINGLE MÉROVINGIENNE (Coll. F. Moreau).

ÉPINGLE GAULOISE (Musée de St-Germain).

L'autre type est formé d'une boule creuse forcée et dont les trous ont dû également recevoir de l'émail ou de l'ambre. La circonférence de ces trous est bordée de cercles concentriques gravés.



ÉPINGLE MÉROVINGIENNE (Collection F. Moreau).

Une autre épingle, seule de son espèce, me paraît valoir la peine d'être reproduite, à cause de l'originalité du dessin obtenu à jour dans une surface plane. Le musée de Mayence conserve une variété assez grande de ce genre de bijoux; ils ont été trouvés dans des sépultures

aux environs de la ville. Toutes ces épingles sont fabriquées par le procédé du moulage; conséquemment, celles à têtes rondes, qui sont creuses, nous font bien voir que les Gaulois savaient faire des moules à noyaux.

Le musée de Saint-Germain possède des surmoulages d'épingles en or, représentant un être chimérique qui offre quelque rapport avec l'hippocampe, et dans lequel on retrouve ce bec recourbé dont personne n'explique clairement l'origine, mais qui certainement remonte aux premiers temps de la Gaule.

Aux temps mérovingiens, les femmes attachaient leurs cheveux avec des épingles très élégantes, si l'on en juge par les deux que je tire de la collection de M. F. Moreau. L'une est un long style en bronze dont le centre renflé est orné d'une sorte de rectangle à coins abattus qui fait admirablement bien. L'autre, moins longue, est garnie d'une double chaînette composée de perles de verre colorées et de mailles métalliques alternées, après laquelle est attaché un double crochet, auquel devait être suspendu quelque autre ornement complémentaire. Ce dernier bijou a été trouvé à Arcy-Sainte-Restitue. Il témoigne d'une recherche délicate et fine dans le goût de la parure, mais il accuse aussi la pauvreté des matières employées pendant cette période mérovingienne, où l'or et les pierres précieuses semblent être devenus très rares. Un détail intéressant à noter, c'est que les petites perles en verre rondes de la chaînette sont soufflées, comme le sont encore nos perles fausses au XIXe siècle.

Vers la fin du Ve siècle, il semble que le port du diadème redevienne une prérogative royale. Il prend la forme droite; les deux extrémités se prolongent, se rejoignent derrière la tête et complètent le cercle; il devient couronne. On trouve l'indication de ce fait dans divers monuments appartenant à cette époque, notamment dans la représentation faite d'une sainte en princesse du VIIe siècle, extraite de l'ouvrage des *Catacombes de Rome* [1] et aussi dans celle de l'impératrice Théodora, d'après la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne [2]. La richesse de sa tête est extrême, et le diadème est vraiment royal ou impérial.

Au Xe siècle, le diadème entre dans la coiffure des femmes pour

1. *Les Catacombes de Rome*, Perret. T. II.
2. *Revue archéologique* de 1850.

une partie. La guimpe, qui leur entoure le haut de la poitrine et le cou, va rejoindre la coiffure qui affecte par devant la forme d'un diadème, et qui est recouverte d'un voile assez court relevé et formant aux deux côtés de la tête deux gros tampons qui cachent les oreilles.

Au XII[e] siècle, on nouait autour de la tête un diadème appelé *tressoir,* qui servait à maintenir les cheveux sur la nuque. Des perles et des pièces d'orfèvrerie enrichissaient ce tressoir. D'autrefois, les cheveux étaient partagés en deux sur le sommet de la tête et tressés en deux nattes galonnées qui descendaient le long des bras. Sur le front, un chapelet (petit chapeau), un tressoir ou bien un cercle d'orfèvrerie assujettissaient sur le chef une voilette de fin tissu.

En 1279, le roi Philippe le Bel promulgua un édit somptuaire qui enjoignait aux bourgeois de se défaire immédiatement de ce qu'ils possédaient en fourrure de vair et de gris, en joyaux et *cercles d'or et d'argent.* Il le renouvela en 1294, en lui donnant le caractère d'une constitution perpétuelle. Cet édit fut tellement pris au sérieux que, lorsque le roi fit son entrée à Bruges en 1301, la reine, sa femme, qui s'était déshabituée du faste à la cour de France, ne put retenir son dépit, en voyant le luxe déployé par la bourgeoisie flamande toute chargée de soie, de fourrures et de bijoux, et qu'elle dit : *Je croyais être la reine ici, et j'en vois des centaines.*

De 1340 à 1380, nous retrouvons les diadèmes de perles et les cercles d'orfèvrerie qui sont alors appelés *fronteaux;* mais, à la fin du XIV[e] siècle, Isabeau de Bavière arbore la couronne royale fleurdelisée, toute couverte de pierreries, sur le sommet de son hennin. La séduction et la grâce dont la coquetterie féminine avait su entourer le diadème disparaissent avec cette brutale innovation.

C'est à la fin du XIV[e] siècle que les dames donnent le nom de *chapel* à l'une de leurs coiffures et qu'elles l'ornent de *flocarts,* c'est-à-dire de houppes de fil d'or. Ces chapels étaient souvent couverts d'or ou d'orfèvrerie, ou bien encore d'*orfroi* ou filigranes d'or; on les appelait *chapels orfévrés.* La duchesse d'Orléans, Valentine de Milan, en avait un en or, à fleurs de genêt, orné de huit diamants et de huit rubis. Ce luxe ne fit que s'accroître jusqu'à ce que Louis XI lui eût imposé le frein des lois somptuaires.

La statue funéraire d'Anne de Bourgogne, duchesse de Bedford, conservée au musée du Louvre, dans les salles de sculpture du moyen âge et de la Renaissance, porte sur sa coiffure des plaques de joaillerie

au nombre de sept, dont les dessins sont différents et alternés. Une résille, garnie de perles aux croisillons, renferme la chevelure et complète l'ensemble. Cette sépulture date de l'année 1432, ainsi qu'il est relaté sur le monument.



STATUE FUNÉRAIRE D'ANNE DE BOURGOGNE.

Nous retrouverons la résille, quelque peu modifiée dans sa forme, jusqu'à la fin du même siècle, par exemple, dans un portrait de Béatrice d'Este attribué à Léonard de Vinci et qui est à la bibliothèque ambroisienne de Milan. La jeune femme y est représentée de profil. Elle a sur le front un bandeau droit qui fait le tour de sa tête en passant par-dessus une sorte de cape en résille bordée de perles. Cinq pierres, espacées entre elles, ornent le devant de ce bandeau, assez étroit d'ailleurs pour ne pas excéder la largeur des chatons. Une pendeloque perle est attachée à chaque chaton. Un buste de l'école milanaise, conservé au Louvre, nous montre la même alors qu'elle était jeune fille. Elle a pour tout ornement, sur le front, une ferronnière simple, faite d'un seul fil d'or sans plaquette. On trouve encore la ferronnière sur un portrait de femme d'Andrea Mantegna, conservé dans la galerie des Offices, à Florence; elle est composée d'une seule améthyste, retenue sur le milieu du front par un fin jaseron; et le peintre François Clouet a laissé un portrait de la reine Claude, qui est à Hampton-Court, avec une ferronnière placée trop haut dans les cheveux, augmentée d'un joyau à pendeloque perle, placé de chaque côté sur les cheveux, en arrière des tempes.

A la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, les femmes portèrent un petit béguin de soie blanche brodée d'or. On y adaptait, sur le devant, un tour de visage décoré de broderies d'or ou de perles, ou de chainettes. Cette coiffure, qui offre une grande analogie de forme avec

celle de Béatrice d'Este, s'appelait *la templette*. Mais déjà la versatilité du goût commence à se manifester. Cette versatilité n'a pas encore reçu le nom de *mode* qu'elle prendra plus tard, elle n'a pas encore les allures tyranniques. Un portrait de la reine Claude de France, conservé dans la galerie des Offices, à Florence, la représente avec une coiffure d'orfèvrerie en pierres de couleur et en perles, portée en arrière sur le chignon.

A la même époque une mode nouvelle fut adoptée par les hommes. Ce fut de porter, attaché au chapeau, un bijou qui prit le nom d'*enseigne* ou d'*affiche*. Jusque-là ces enseignes avaient été considérées comme des actes de dévotion, plutôt que comme des objets de parure. C'est en 1458, sous Charles VII, que nous en rencontrons la première trace, dans une vieille gravure. On se rappelle l'image de plomb attachée au chapeau de Louis XI. Dans le tableau d'André Solari, conservé au musée du Louvre, Charles VIII porte à son bonnet une enseigne représentant deux personnages, peut-être Adam et Ève. Mais je veux laisser sur ce sujet la parole à M. de Laborde. Voici l'explication qu'il donne du mot dans son glossaire.

« L'enseigne ou affiche était une plaque ou un médaillon qui marquait la livrée. La dévotion ou le caprice portait en guise d'enseigne une effigie sainte ou quelque signe soi-disant puissant contre les maladies, contre le mal de reins par exemple. Les églises, les abbayes, les lieux de pèlerinage surtout en frappaient et en vendaient en toutes matières et en quantité innombrable. L'enseigne se portait au chapeau. Nous en donnâmes la mode en Italie, lors de notre triomphante promenade conduite par Charles VIII. » Mais antérieurement à cette date, et pendant le cours du moyen âge, on avait imposé aux juifs, comme aux filles publiques, un signe analogue qui les faisait reconnaître à première vue. Cette enseigne est qualifiée de *rouelle* dans l'ordonnance de 1363 [1].

Cet ornement semble avoir perdu son caractère de dévotion au commencement du XVIe siècle et être devenu un simple objet de parure qu'on faisait coudre de côté sur le retroussis du chapeau. En 1538, Benedict Ramelli exécute, pour être porté comme enseigne, un portrait du roi qui coûte 300 livres tournois. Sous Henri II, comme on le voit dans ses inventaires, ces enseignes étaient devenues des prodiges de

1. De Laborde, *Glossaire*, aux mots *enseigne* et *rouelle*.

bijouterie, par le rapprochement ingénieux de l'or, de l'argent ciselés et des pierres dures taillées, qui composaient ainsi une espèce de tableau.

Voici la description de quatre de ces objets : une enseigne d'or, où il y a plusieurs figures dedans, garnie alentour de petites roses;

Une enseigne d'or, le fond lapis, et une figure dessus d'une Lucrèce.

Une enseigne garnie d'or, où il y a une Cérès appliquée sur une agate, le corps d'argent et l'habillement d'or;

Une enseigne d'un David sur un Goliath, la tête, les bras et les jambes d'agate.

On voit représentée sur un tableau conservé dans la galerie des Offices, au palais Pitti, à Florence, la duchesse de Toscane, Giovana d'Austria, ayant à côté d'elle le prince son fils. Cet enfant tient à la main son petit chapeau, sur lequel on voit que l'enseigne qui fixe l'aigrette représente une arbalète en joaillerie d'émeraude et de rubis.

Le Cabinet des Antiques, à Paris, conserve une enseigne du XVIe siècle qui est bien la chose la plus étonnante et la plus merveilleuse



ENSEIGNE N° 5583 (Cabinet des Antiques).

qu'on puisse voir. Elle porte le numéro 5583. Elle représente une bataille antique. Les chevaux et les combattants, traités en ronde bosse, sont émaillés. Ils se détachent sur un fond d'émail translucide d'un vert très adouci. Un mince filet d'émail noir, rehaussé de rinceaux en or d'une ténuité qui les rend à peine visibles, lui sert de monture. Quatre oreillettes percées, très apparentes à l'extérieur, ne laissent subsister aucun doute sur la destination de cet objet.

Si l'on veut bien se rappeler ce que j'ai dit à propos du pendant de col numéro 189, attribué à Cellini, je me dispenserai d'énumérer à nouveau les mérites extraordinaires des ouvrages de ce genre quand ils sont réussis, et celui-ci l'est au delà de toute expression. On aimerait à pouvoir proclamer le nom de l'artiste habile qui l'a conçu et exécuté. Il faut le considérer, du reste, comme une œuvre exceptionnelle, car, ainsi qu'on l'a vu plus haut, ce genre d'ornement étant très répandu, il y en avait pour tous les prix et pour tous les goûts. Bernard Palissy dit, dans son *Art de la terre,* que les émailleurs de Limoges, qui en fabriquaient, en étaient arrivés à ne plus pouvoir soutenir la concurrence qu'on leur faisait, et qu'ils étaient réduits à donner, pour *trois sols la douzaine,* des figures d'enseigne que l'on portait au bonnet, « lesquelles enseignes, ajoute-t-il, étaient si bien labourées et leurs émaux si bien parfondus sur le cuivre, qu'il n'y avait nulle peinture si plaisante ».

On verra, à la galerie d'Apollon, au Louvre, une enseigne de cette époque en bronze doré, sous le numéro D. 200. Le centre est un



ENSEIGNE DE LA GALERIE D'APOLLON, N° D. 200.

émail avec personnages et inscription. Le tour en est fait d'un large godron circulaire, dans le creux duquel courent des rinceaux de fils laminés et présentés sur champ; ils ne posent pas sur le fond, mais restent en l'air et semblent être attachés au circuit de l'objet par quatre gros clous ornés qui font très bien. Le tout, encadré par une grosse torsade, fournit un ensemble qui ne manque pas d'originalité.

Parmi les richesses que possède le Cabinet des Antiques, à Paris,

j'ai choisi les cinq enseignes qui m'ont paru résumer les types différents.

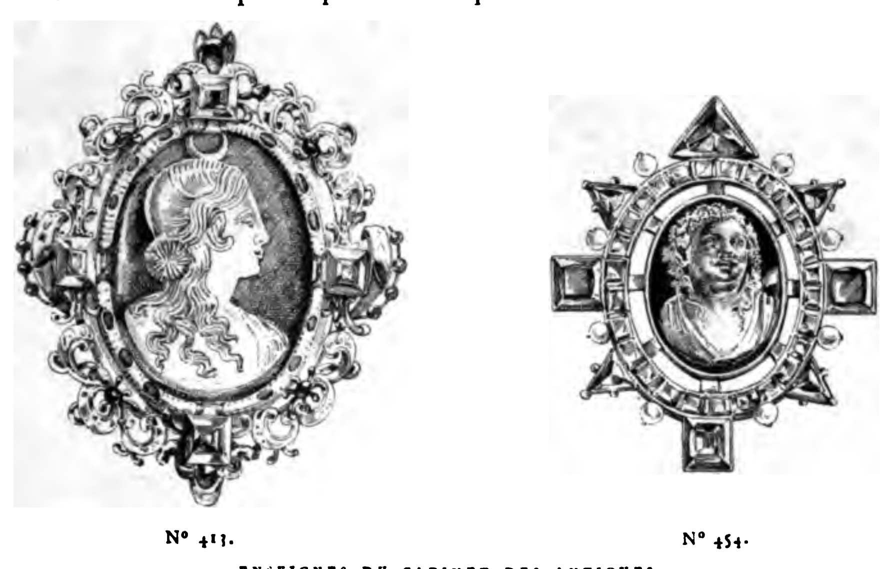
Le numéro 306 est charmant dans sa simplicité. Le recouvrement



N° 306.

ENSEIGNE DU CABINET DES ANTIQUES.

est en or. La première dentelure est émaillée blanc en creux; à chaque dent est attachée par la pointe une poirette en ronde bosse émaillée



N° 413. N° 454.

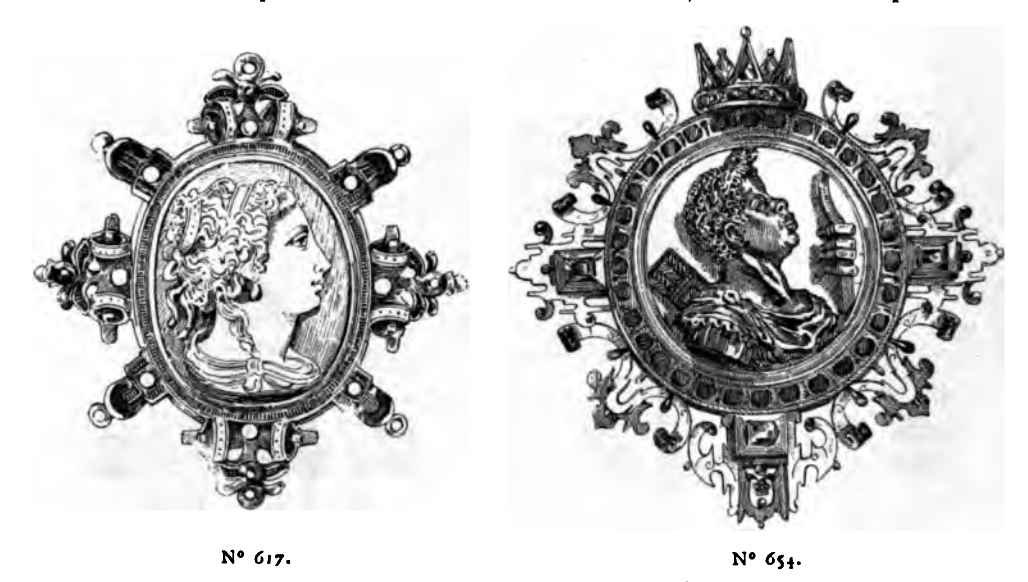
ENSEIGNES DU CABINET DES ANTIQUES.

blanc tout] autour, qui s'enlève sur l'émail gros bleu glacé au feu du second ovale placé à l'arrière-plan. La dent extérieure est émaillée

noir, glacée en creux avec un petit grain blanc entre chaque. Le sujet central représente la Vierge et l'enfant Jésus.

Celui du numéro 413 est une Diane. Autour un étroit godron émaillé blanc strié d'or, avec touches en émail vert et rouge imitant les pierreries, contre lequel viennent s'appuyer quatre diamants à table, sertis à biseaux. Ces diamants sont reliés entre eux par des cuirs roulés émaillés blanc et piqués de points en émail rouge transparent. C'est très joli. Les blancs des cuirs ont une ornementation réservée en or. Des pistils de couleur bleu clair s'échappent de différents points.

Le numéro 454 est entièrement différent. Il est tout en pierres. Le camée, un Bacchus, est entouré d'un large ovale fait en rubis taillés à table, et le tour extérieur est fait de huit chatons en diamants alternant avec huit petites perles fines pointées. Trois de ces chatons sont des tables; les cinq autres, de forme triangulaire, sont taillés à trois facettes. Cette monture peut être considérée comme de la joaillerie du temps.



N° 617. N° 654.

ENSEIGNES DU CABINET DES ANTIQUES.

Le numéro 617 est fait de cuirs roulés, décorés d'émaux blancs et rouges. Toutes les pierres manquent.

Le numéro 652, dont le camée représente un roi nègre, a un tour rond de rubis taillés en tables. Les cuirs déchiquetés à plat, qui forment l'extérieur de la monture, sont émaillés de blanc et rehaussés de rouge. En haut, une couronne faite de diamants triangulaires à trois facettes;

de chaque côté et en bas, un diamant à table. Cette pièce est probablement de fabrication allemande.

On voit que la fantaisie la plus entière avait remplacé, dans les enseignes ou affiches, les sujets religieux dont ce bijou tenait son origine. Vers la seconde moitié du XVIe siècle, les hommes cessèrent d'en porter. Henri III, le duc de Nevers attachent encore la touffe de plumes du devant de leur chapeau avec une plaque de joaillerie, tandis que le duc d'Orléans délaisse tout à fait cet usage. Du chapeau des hommes, il passa dans la coiffure des dames, l'*affiche* devint l'*affiquet*. Dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées, il y en a tout un chapitre. Trois d'entre eux sont estimés 25,000 écus, puis huit autres « au milieu de chacun, y a un diamant à seize nœuds aussi garni de diamants, et au milieu de chacun, y a un diamant plus grand que les autres, etc. »

De 1560 à 1574, la femme de condition porte sur la tête le chaperon de velours noir ou l'*escofion,* qui est une coiffe de réseau en ruban d'or et de soie, souvent ornée de bijouterie, et quelquefois surmontée d'une aigrette, ainsi qu'on le voit sur le portrait d'Isabelle de Valois qui est au musée de Madrid. Mais il y eut plus léger que le chaperon. C'était un petit bandeau de linon monté sur un cercle d'orfèvrerie ou passé à travers la chevelure. Ce cercle d'orfèvrerie rappelait fortuitement la *tænia* des Latins. Lors de l'édit somptuaire de 1549, quelques adoucissements furent obtenus, parmi lesquels furent compris le bandeau d'orfèvrerie porté sur la tête et les chaînes d'or que l'on appliquait comme bordures au haut des robes de parade. Mais bientôt cette mode devint surannée, et nous voyons Catherine de Médicis, Jeanne d'Albret et Louise de Lorraine nous apparaître avec des perles et des pierreries semées dans leur guimpe et dans leur coiffure. La coiffure et la guimpe de Marie Stuart sont ornées de perles disposées en réseau; la calotte qui renferme ses cheveux est bordée d'une ligne de pierreries rehaussée au centre par trois pierres disposées en trèfles, auxquelles sont suspendues trois perles pendeloques. Ces modes nouvelles furent adoptées généralement, car, dans une suite de gravures de la fin du XVIe siècle, on en voit une intitulée l'Épousée de France, représentant une jeune femme qui porte deux rangs de perles au-dessous de sa couronne de fleurs d'oranger. Puis nous voyons, dans les portraits de Marguerite de Valois et de Catherine de Bourbon, leurs cheveux ornés d'affiquets et même une aigrette sur la tête de cette dernière.

Un portrait de Marie de Médicis nous la montre avec la petite couronne de chignon en pierreries. Cet ornement complète les magnificences de son ajustement, et, bien que royal, il est d'une suprême



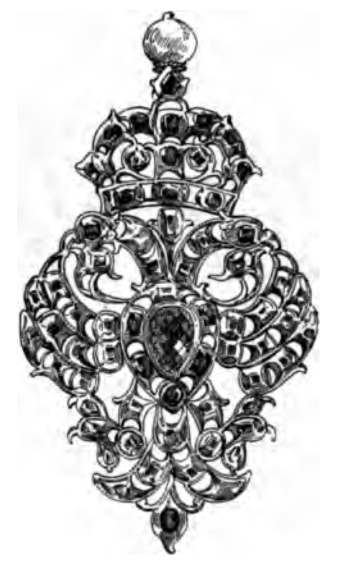
DESSIN D'AIGRETTE DE PETRUS MARCHANT

élégance. Les metteurs en scène de nos grands théâtres n'ont pas manqué, chaque fois qu'ils l'ont pu, de l'introduire dans les costumes des reines et des duchesses, et l'on a pu juger *de visu* quelle grâce et

quelle noblesse il ajoute au visage, et quelles lignes charmantes la coiffure ainsi complétée fournit de tous les côtés.

A partir du XVIIe siècle, on voit fréquemment figurer les rangs de perles dans la coiffure des grandes dames, bien que la reine Anne d'Autriche jeune soit représentée avec un diadème prenant le contour du front et couché un peu en arrière de façon que les extrémités aillent se perdre derrière les oreilles. Ce diadème est fait d'une bande de pierres au-dessus de laquelle court un rang de grosses perles rondes qui se touchent. A gauche, un peu sur le devant, un plumet ou touffe plate de plumes, au centre duquel est une applique de joaillerie.

A la fin du règne de Louis XIII, les femmes portèrent sur le chignon un nœud de ruban qu'on appela *culbute*. Une mise tout à fait somptueuse comportait, au lieu de ce ruban, un bouquet de clinquant ou de pierreries, qui devait s'élever assez haut pour être aperçu par-



COURONNE DE SAINT-FERDINAND.

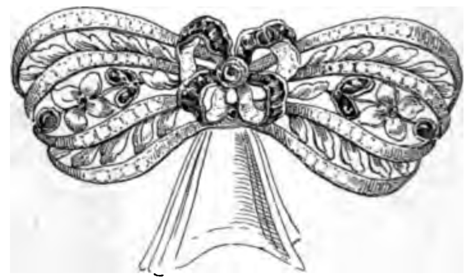
dessus le sommet de la tête[1]. On trouve au Cabinet des Estampes, parmi les rares dessins qui ont été conservés de Petrus Marchant, une aigrette de joaillerie faite tout en brillants table et en roses, qui pourrait bien avoir eu cette destination. On remarquera le caractère particulier de cette composition dans laquelle la gousse de pois et la balle

1. Quicherat.

d'avoine s'élancent en fusées pour servir de motifs à diamants. Ce dessin, il faut le dire, semble un peu luxueux, si on le compare à la rareté relative des diamants à cette époque; mais il renferme une indication précieuse qui semble être due à l'imagination de Marchant, c'est la possibilité d'exécuter une pièce en se servant du diamant comme objet principal. C'est enfin l'invention de la joaillerie, dont il aurait à partager l'honneur avec Daniel Mignot.

Une autre tentative de mise en œuvre, qui a conservé un grand caractère, est celle dans laquelle les diamants étaient séparés par des à-jour découpés en arceaux. La couronne de Saint-Ferdinand, qui est dans la cathédrale de Séville et qui semble être un ouvrage espagnol exécuté vers 1671, époque de la canonisation de Ferdinand III par le pape Clément X, offre un fort beau type de ce genre de travail. Le dessin représente l'aigle à deux têtes qui en occupe le centre.

Pendant tout le règne de Louis XIV, les dames de qualité continuèrent de porter des rangs de perles dans leurs cheveux, et sous la

AFFIQUETS.

dénomination d'affiquet, des pièces de joaillerie, des pierreries et des clinquants jetés comme au hasard dans la coiffure.

Ces mêmes ornements prennent plus tard le nom de *guêpes et papillons,* ainsi que nous l'apprend Boursault, dans sa comédie intitulée *Mots à la mode.*

Ce qu'on nomme aujourd'hui guêpes et papillons,
Ce sont les diamants du bout de nos poinçons,
Qui, remuant toujours et jetant mille flammes,
Paraissent voltiger dans les cheveux des dames.

Ces ornements se portaient dans les entassements de cheveux dressés en hauteur sur le front, au-dessous de la fontange. On voit qu'ils étaient rattachés à l'épingle ou poinçon par un fil fin tordu en

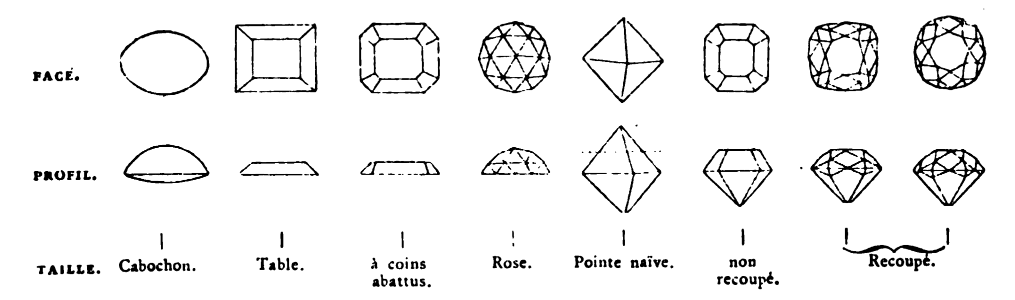
spirale qui les faisait s'agiter constamment. Ces épingles mouvantes étaient parfois terminées par des ferrets, par des aigrettes ou des bouquets de fleurs en diamant, des pompons, des nœuds, des allégories sentimentales, colombes, flèches et flambeaux, paniers fleuris. Cet usage dura plus d'un siècle, pendant lequel l'art de tailler et de mon-



GUÊPES ET PAPILLONS.

ter les pierreries ne cessa de faire des progrès, car c'est de cette époque que date la *joaillerie* proprement dite.

Jusqu'alors on avait enrichi de pierreries les bijoux et différentes parties de l'ajustement. Dans l'antiquité et jusqu'au XIVe siècle de notre ère, on ne connut guère que les pierres taillées en cabochons ; on les mélangeait dans les montures à des perles percées, à des émeraudes



non taillées dont la forme hexagonale fournissait des facettes qu'on utilisait tant bien que mal, ou bien à des diamants naturels qui offraient quelques facettes brillantes et régulières. Ce n'est guère qu'au XVe siècle qu'on vit apparaître la taille en table, tant pour les pierres de couleur que pour les diamants.

Au XVIe siècle, on abat les coins de la table pour les pierres de

couleur; on taille le diamant en rose, en pointe naïve; on cherche une disposition de facettes qui puisse augmenter le jeu et l'éclat des pierres. L'une des deux pyramides de la pointe naïve ayant été coupée, la surface plate qui résulte de cette opération et qui donne à la pièce l'aspect d'une table permet d'apprécier les propriétés réfractives de la culasse par rapport à la table. Au XVIIe siècle, on fait l'application de cette découverte en abattant les quatre angles de la pyramide dessus et dessous; on obtient ainsi le diamant dit *non recoupé,* et grâce aux encouragements de toute sorte que Mazarin donne aux lapidaires, la taille définitive du diamant est enfin découverte.

Or l'art de monter les pierres se perfectionnait en même temps que celui de les tailler faisait des progrès. Les anciennes pierres de forme table ou cabochon ne pouvaient être rapprochées les unes contre les autres de façon à produire une surface homogène. On les utilisait, au contraire, en les espaçant et en les montant chacune à part dans un chaton et sur un fond destiné à leur donner le jeu qui leur faisait défaut. Mais lorsque la taille nouvelle eut donné à la pierre l'éclat et la couleur, sans qu'il fût besoin d'avoir recours à un paillon pour la faire jouer; lorsque, dans la même opération, elle en eut abattu les angles et lui eut donné cette forme adoucie qui est celle du brillant actuel, le metteur en œuvre put alors réunir les brillants, les juxtaposer, les serrer les uns contre les autres de façon à obtenir des surfaces en pierreries quasi homogènes, travail auquel on a donné le nom de *joaillerie.*

Par une coïncidence fortuite, à l'époque où toutes ces conditions du travail atteignaient leur épanouissement, c'est-à-dire de 1650 à 1660, la découverte et l'exploitation de nouvelles mines, à Golconde, répandaient dans le monde entier une quantité considérable de diamants. En même temps, deux voyageurs, Chardin et Tavernier, établissaient, par de fréquents voyages dans la Perse et dans les Indes, des relations commerciales entre l'Orient et l'Occident, et faisaient affluer chez nous les pierres de couleur aussi bien que les diamants. C'est alors qu'on mit à la mode de mélanger les unes aux autres dans les objets de parure.

La concordance de tous ces faits fut la cause réelle de l'invention et du développement de l'art du joaillier. Si l'on veut aussi tenir compte de l'amour du faste et de la représentation qui fut un des traits du caractère de Louis XIV dans la première moitié de son règne, on re-

connaîtra que jamais industrie ne fut servie aussi à point par les événements. Aussi l'aurore de ses débuts eut-elle l'éclat d'un triomphe; presque du jour au lendemain, toute la cour de France s'habilla de diamants de la tête aux pieds.

En 1664, dans une fête donnée à Mlle de La Vallière, le roi et le duc de Bourbon parurent couverts de brillants, eux et leurs chevaux. Au mariage du prince de Conti avec Mlle de Blois, les mêmes folies se renouvelèrent, et, puisque nous nous occupons des ornements de tête,

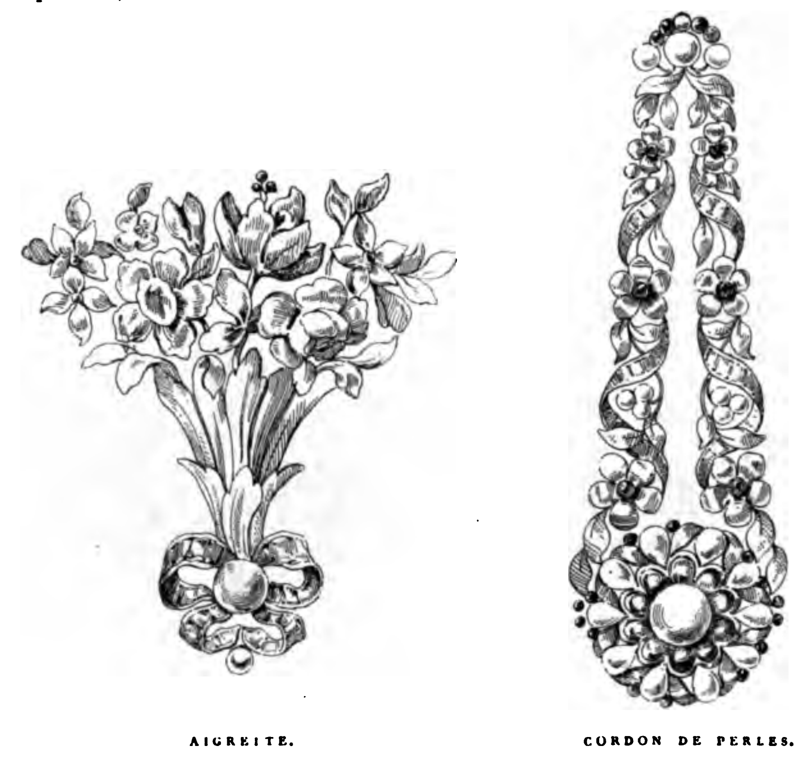


AIGRETTES.

il importe de rappeler que, dans cette occasion, la jeune mariée apparut avec cinq rangées de perles blanches, dressées sur son chignon, pour figurer le chapeau de fleurs d'oranger.

Bien que ces études ne dussent comprendre que les bijoux proprement dits, je ne puis me dispenser de dire un mot de la couronne qui fut montée à l'occasion du sacre de Louis XV, le 25 octobre 1722. Ce travail — dans lequel figuraient le Régent, le Sancy, deux cent soixante-douze autres diamants et soixante-quatre pierres de couleur, toutes ces pierres étant de dimensions énormes, — offrait une difficulté inouïe, en raison de la lourdeur que ces dimensions mêmes semblaient

devoir rendre inévitable. Rondi, le fils, qui en fit les dessins et sous la direction duquel il fut exécuté, évita cet écueil en intercalant ces grosses pierres dans des linéaments dessinés avec élégance, d'après les formes usuelles de la couronne royale. Il faut remarquer particulièrement, dans ce beau travail, les fleurons et le cimier qui sont de petits chefs-d'œuvre. La fleur de lis à quatre pétales est tout bonnement délicieuse. Cette couronne est actuellement dans une des vitrines de la galerie d'Apollon, au Louvre.



AIGRETTE. CORDON DE PERLES.

Au XVIII[e] siècle, la mode des aigrettes en pierreries s'accentua; on les portait avec des rangs de diamants ou de perles posés dans les cheveux. Le recueil de Pouget fils en contient, parmi lesquelles il en est quatre qui sont particulièrement singulières, car elles sont elles-mêmes la représentation d'un chapeau orné d'une aigrette. Le passement du chapeau est en rubis, une des plumes en émeraudes, les pendants sont en topaze d'Orient. Quelques autres rubis sont parsemés dans la composition, tout le reste est couvert de brillants. Les autres aigrettes sont également agrémentées de pierres de couleur.

Nous trouvons dans le recueil de Duflos une aigrette fort élégante dont le principe rappelant, dans une certaine mesure, celle que les Turcs portaient sur le devant de leur turban, eut un grand succès, si l'on en juge par la quantité de gravures du temps sur lesquelles on l'avait reproduite, entre autres, celle qui représente le portrait de la dauphine Marie de Saxe. Mais déjà, à cette époque, on cessait d'employer en France les pierres de couleur. La mode en était passée. Duflos s'en plaint dans l'avant-propos de son recueil.



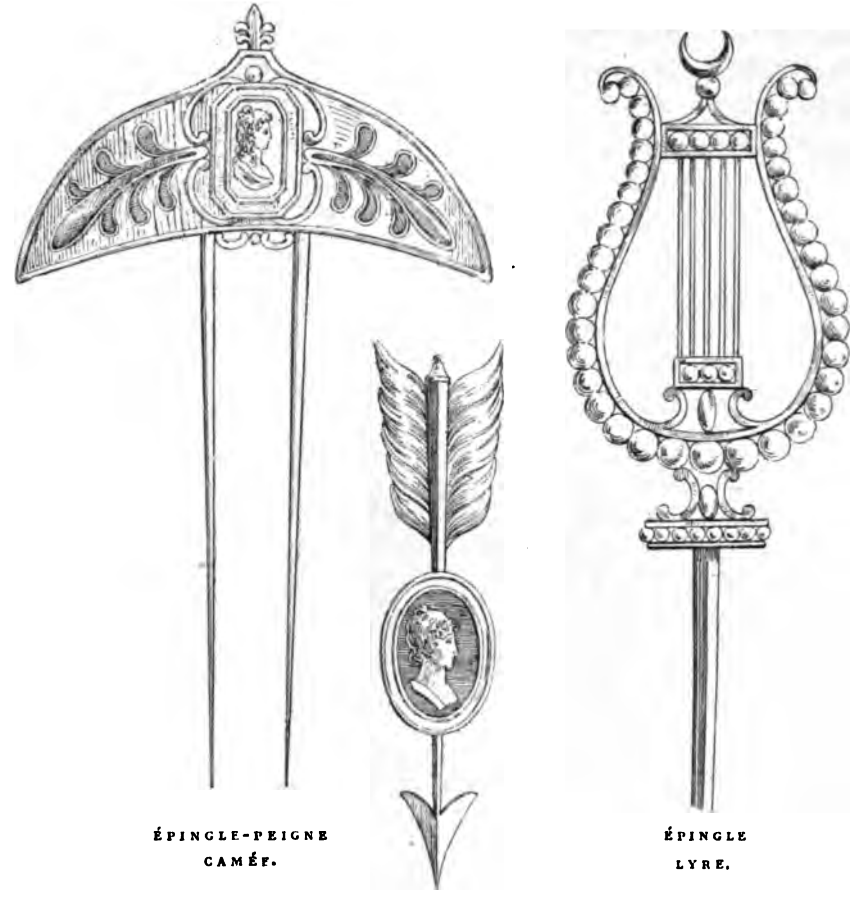
AIGRETTE.

Nous retrouverons plus tard la reine Marie-Antoinette revêtue d'une robe de cour garnie de perles, et coiffée de perles, de fleurs, d'épingles en diamants et d'une aigrette. La comtesse d'Artois a dans les cheveux, sur sa coiffure entassée, renversée à quatre boucles, une aigrette en perles et en fleurs. Un grand cordon de perles part de ses cheveux relevés au-dessus du front et va se perdre dans le chignon sous l'aigrette.

Je dois à l'obligeance de M. Massin un dessin d'aigrette en joaillerie appartenant à cette époque, et qu'il a copié sur l'original. Ce type est excessivement rare et à peu près inconnu. Il n'est pas besoin de faire remarquer quel charme donne à cette pièce la belle ligne tranquille

et simple de la plume, habilement mise en opposition avec les fins et nombreux détails qui y sont si spirituellement rattachés.

Il fut alors de mode de relever le bord du chapeau avec une sorte d'agrafe ou de ruban fait en joaillerie. C'est encore dans le recueil de



ÉPINGLE-PEIGNE CAMÉE.

ÉPINGLE LYRE.

FLÈCHE AVEC CAMÉE.

Puget que nous trouvons une collection de ces dessins, qui ont entre eux une grande analogie.

Au temps du premier empire, les diadèmes devinrent lourds de forme et de dessin; ils écrasèrent littéralement les traits du visage. On a pu s'en convaincre en face des portraits exposés à l'École des beaux-arts, en 1885, par la Société philanthropique.

L'impératrice Joséphine, par Girodet, avait sur le front une large

bande faite de gros camées, puis encore une couronne de chignon presque aussi importante placée sur le haut de la tête. La reine Hortense avait également sur le front un très large bandeau surmonté de nombreux et gros camées quelque peu espacés en manière de fleurons. Le diadème de la reine de Naples, peint par Gérard, est un peu moins lourd; il va d'ailleurs s'abaissant de chaque côté, mais comme les précédents, il cache tout le haut du front. Il est orné de larges turquoises



PEIGNE CAMÉE.

ovales et de perles, et accompagné d'un autre placé sur le chignon. Les dames semblent, du reste, ne s'être conformées à cette horrible mode que dans les grandes cérémonies, car un autre portrait de la reine Hortense, également par Gérard, la représente avec deux élégants rangs de perles dans les cheveux, de l'un desquels s'échappent des pendeloques perles qui se jouent sur le front, dans les boucles folles de cheveux. La princesse Caroline Murat est représentée de même. Le peintre Gérard a aussi fait un portrait de Marie-Louise, sur lequel elle porte un diadème de fantaisie et une couronne de chignon, et un autre où elle a une ferronnière et un peigne posé sur le côté droit. On voit que la mode avait changé, ou que, tout au moins, la nouvelle impératrice, dont les traits étaient fins et délicats, n'avait pas adopté celle qui régnait, sachant qu'elle lui siérait mal.

Les camées furent très à la mode pendant le premier Empire, on en mettait partout. Voici une épingle ou peigne en forme de diadème, dont le centre est occupé par un camée, et un autre peigne dont le motif représente un carquois garni de flèches dont le bandeau, ainsi que celui du troisième, est également orné de camées. Ces pièces sont en or, et les flèches sont enrichies de petites perles. En or aussi est cette flèche seule avec son camée et cette autre épingle de cheveux en forme



PEIGNE CARQUOIS.

de lyre dont le contour est formé par des perles, ainsi que l'aigrette sultane faite en perles et en émail bleu clair.

Ces dessins représentent assez exactement le caractère général du bijou qui s'est porté de 1804 à 1815. Il faudra y ajouter les diadèmes et peignes qui étaient composés de pierres de couleurs variées qui sont absolument abandonnées de nos jours, ce qui est peut-être regrettable. Il semble que si la mode revenait de porter des aigues-marines, des topazes, des péridots et des améthystes, nos joailliers modernes sauraient en tirer un excellent parti, car le brillant fait un joli effet quand il accompagne ces grosses pierres, dont la couleur rehausse son éclat. Mais les bijoutiers du commencement du siècle se contentaient, la plupart du temps, de les monter dans l'or, soit au milieu de petits motifs jaunes estampés à plat, soit au milieu de cannetilles.

La Restauration reprit la tradition interrompue des coiffures en brillants mêlées de touffes de plumes blanches et de rangs de perles;



AIGRETTE SULTANE.

elle conserva le diadème de forme élevée. Voici un dessin tiré des



DIADÈME (DESSIN DE PETITEAU PÈRE).

albums de Petiteau le père, qui date des années qui ont suivi 1820, et qui peut passer pour une des pièces de l'époque qui ont été dessinées

avec le plus de soin. Elle n'est pas faite pour recevoir des brillants, ce sont des perles et des turquoises toutes petites qui y sont employées, et seulement dans les fleurs. Toute la partie de feuillage ornementé est en or ciselé. Ce genre de travail donne le caractère exact du bijou qui fut alors à la mode, mode que la joaillerie tenta d'adopter et qui ne put le faire qu'en le dénaturant. On comprend que, si petits que pussent être les brillants employés, ils étaient encore trop gros pour pouvoir être sertis dans une ornementation aussi déliée que celle-là; aussi les joailliers furent-ils amenés à la grossir. Les anciens albums de la maison Bapst contiennent des dessins de ce genre qui, bien qu'exécutés avec tout le goût désirable, rendent presque méconnaissable le principe même d'où ils tiraient leur origine.

On sait que la simplicité de la toilette fut la règle adoptée du règne qui suivit. On allait alors à la cour avec un ruban ou une fleur naturelle dans les cheveux. Aussi quand on évoque les souvenirs de ce temps-là, ne voit-on apparaître aucun front diadémé.

Pendant le second Empire, au contraire, on reprit la mode du diadème. L'impératrice Eugénie, la princesse Mathilde et d'autres grande dames le portèrent en forme de couronne. Ces bijoux étaient disposés, la plupart du temps, de façon que l'aspect pût en être modifié à volonté.

Dans celui de l'impératrice, par exemple, les centres des fleurons recevaient à volonté ou de grosses émeraudes ou des saphirs; les fleurons s'enlevaient; on les pouvait remplacer, soit par de grosses pendeloques perles tenues la pointe en bas, ce qui était d'un très bel effet, soit par de gros diamants pendeloques qui faisaient partie de la rivière impériale et qu'on en détachait pour cet usage. Ces couronnes n'étaient pas, à vrai dire, rigoureusement héraldiques; elles tenaient de la fantaisie par plus d'un point, mais elles complétaient admirablement la toilette.

On se rappelle avoir vu, à l'exposition des portraits du siècle, en 1885, à Paris, le portrait de la marquise de Javalquinto, par Hébert. Au milieu des vapeurs idéales dans lesquelles apparaît la poétique image de la marquise, une grande place a été réservée à la parure, parure d'une blancheur virginale et immaculée. Un diadème en brillants délicieusement léger, du genre de ceux dont je viens de parler, orne son front. Ce diadème, le collier et la broche sont ornés de grandes pendeloques perles répandues dans l'ensemble. Ce portrait pourra,

dans l'avenir, fournir un des types réussis des parures que portent les grandes dames.

Le diadème en brillants, quand il est bien conçu, bien dessiné et bien exécuté, fournit une démonstration péremptoire de la supériorité des compositions en joaillerie dont la silhouette forme la base, sur celles qui sont faites en modelé. La construction d'un diadème, en effet, ne comporte guère que des silhouettes. L'aspect d'œuvres du même genre, des couronnes impériales russes, par exemple, et particulièrement de celle d'Yvan Alexei, viennent encore corroborer cette opinion. Les motifs presque plats y sont admirablement découpés; ils viennent saisir la vue autant par la netteté, la fermeté des contours extérieurs, que par l'homogénéité du jeu des brillants qui tous présentent leur face, et par conséquent offrent l'aspect sous lequel ils doivent être vus, c'est-à-dire celui de leur plus grand éclat[1].

1. On ne lira pas sans intérêt l'extrait d'une lettre qui m'a été adressée sur ce sujet par le premier de nos joailliers modernes.

« Donc, il me semble que c'est en chantant l'amour et la liberté, que le Parisien et le Viennois, qui ont entre eux quelques points de ressemblance, ont groupé cette branche de fleurs printanières toute ruisselante de diamants et destinée à s'épanouir au corsage ou dans la coiffure de la femme du monde; que c'est avec son flegme et sa tranquillité britannique, que l'ouvrier anglais, sans se presser d'ailleurs, a, proprement, un peu massivement même, établi ce bracelet d'ornement du temps d'Élisabeth, bijou correct, sérieux, mais froid comme lui, et enfin il me semble voir l'ouvrier russe, objet principal de cette esquisse, ce qu'il était naguère encore, un être doux, soumis, loué aux gages mensuels d'un maître joaillier, dont il partageait le pain et la demeure, usant ses yeux et sa patience dans ces merveilleux détails d'arabesques qui jouent un si grand rôle dans tous ses joyaux. — Il ne faudrait pas cependant attendre, de cette main si habile, l'accomplissement de tours de force de métier, ni même de grande originalité dans l'idée, non pas qu'elle en soit incapable; — les insignes impériaux de Russie parmi lesquels il faut citer dans les couronnes de domination celles du czar et de la czarine témoignent assez du talent remarquable déployé dans la monture de ces nobles et somptueux joyaux, mais ces ouvrages sont exceptionnels et dans le simple croquis que je veux faire de l'ouvrier joaillier russe, je préfère le prendre, non pas dans ce qu'il est capable de faire exceptionnellement, mais dans ce qu'il fait habituellement, car c'est là que je l'aime et l'apprécie le mieux. — Aussi bien j'estime que l'expression vraie d'un art quelconque se rencontrera plus exacte dans les productions d'un usage répandu que dans des ouvrages uniques, tels que sont en effet les joyaux des couronnes de France, d'Angleterre, d'Autriche ou de Russie.

« Dans la joaillerie russe, dont le thème favori est assez simple, la liberté d'interprétation n'existe pas. Il n'y a pas deux manières de comprendre le dessin, et la pensée artistique de l'ouvrier sera concentrée jusqu'à l'esclavage dans le but à atteindre, nettement défini et qui consiste dans l'irréprochable exécution d'un motif dont l'ordonnance vise toujours le charme et l'effet qui doivent résulter de l'opposition de détails très fins et de grandes lignes. — Ainsi un point central, formé d'un rubis, saphir ou émeraude souvent en cabochon, d'autres fois d'une perle, est entouré d'un premier cercle de diamant. Plus en dehors, un cadre affectant tantôt la forme régulière du rond, de l'ovale, du



On ne peut se dissimuler que lorsque les diamants sont sertis sur une surface modelée et par conséquent tournante, la plupart d'entre eux sont vus de côté, hors du plan où la disposition de leurs facettes permet d'apprécier les rayons lumineux qu'ils reflètent. Mais comme ils gardent néanmoins leur transparence ou plutôt leur translucidité, tout en n'ayant plus le grand éclat qui fait leur beauté, ils sont inaccessibles à l'ombre. Il résulte de ce fait que, ne concourant pas à l'effet du modelé, puisqu'un tournant ou un second plan fait en brillants ne prend pas l'ombre, ils perdent leur grande qualité qui est l'éclat, sans fournir à l'ensemble les vigueurs, les oppositions qui sont les résultats des ombres dans tout objet modelé en une autre matière. C'est ce qui fait que, vue à une certaine distance, la joaillerie, traitée en modelé, prend facilement un aspect lourd et confus, tandis que celle traitée en silhouette, conserve son accent à toutes les distances.

Mais la mode se préoccupe peu des règles et des raisonnements, et la mode est aujourd'hui, en France, tout à la joaillerie modelée. Outre que le port du diadème n'y est plus compatible avec notre état politique, on ne se met plus guère dans les cheveux que des épingles

carré, tantôt une silhouette découpée capricieusement dans le style byzantin, est rattaché au premier cercle par quelques chatons solitaires. Les vides laissés par cette disposition générale sont remplis par des détails en petites roses, véritables chefs-d'œuvre de serti. — Qu'il s'agisse d'un collier, d'une agrafe, d'un diadème, tel est le plus souvent le plan d'un joyau russe. — Point n'est besoin, on le voit, d'employer bouterolles, pinces ou marteaux, outils dont nos Parisiens se servent avec tant de dextérité; la scie à repercer et la lime suffiront à l'ouvrier russe pour la préparation de son ouvrage. Le mouvement des ornements sera obtenu par un ramalloyé net et discret. — Jusqu'ici c'est un travail préparatoire que les bons ouvriers de tous pays peuvent faire plus ou moins bien, mais, parvenu à ce degré d'avancement qui est la mise au point du serti, seul entre tous, l'ouvrier russe saura le poursuivre et le mener à ce degré de perfection qu'il faut admirer en lui.

« A partir de ce moment, en effet, toute maladresse marquerait son bijou d'un stigmate ineffaçable, toute faute serait irréparable, car il n'y a plus rien à reprendre sur le corps de l'œuvre aminci, dépouillé du superflu de matière et qui n'a plus en un mot que juste la force et la solidité indispensable au serti des pierres précieuses.

« Aussi est-ce avec une lime dite d'aiguille, dont les hachures ont été usées à l'avance pour que la morsure en soit plus douce, que l'ouvrier corrigera ses contours, ménagera ses filets de serti fins et déliés comme des traits de gravure au burin; puis enfin, dédaignant nos ingrédients de polissage trop frustes pour lui, c'est avec de l'os de mouton pulvérisé qu'il achèvera d'adoucir son ouvrage car il sait à merveille que ce procédé de polissage donnera à l'argent de la monture un doux reflet lunaire, éminemment propre à faire ressortir l'éclat du beau diamant et les incomparables finesses de son serti. — Je l'ai dit, nul ouvrier joaillier n'égale le Russe; son instruction est complète; monteur, sertisseur, polisseur de son ouvrage, il m'offre le type complet du joaillier, et c'est à bon droit que le renom de sa main-d'œuvre s'est popularisé dans nos ateliers sous le nom de travail russe. « O. MASSIN. »

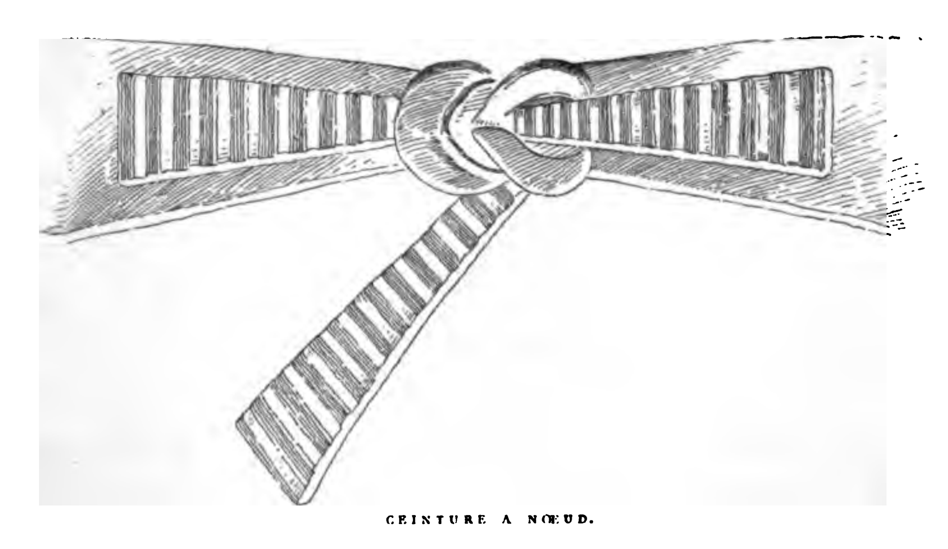
d'écaille terminées par des motifs en joaillerie ou des fleurs en diamants, fleurs que leur structure et leur agencement permettent de suspendre indistinctement après un tour de cou, de coudre sur un velours, ou d'attacher au corsage. Les plus habiles de nos joailliers excellent à modeler un camélia ou une rose et tirent certainement tout le parti possible de cette manière d'employer le diamant. L'Exposition universelle de 1878, à Paris, en a fait l'irréfutable démonstration.

CHAPITRE VIII

CEINTURES, BRELOQUIERS, CHATELAINES

La plus ancienne des ceintures dont on parle paraît être celle de Vénus. Homère qui se complaît ordinairement dans les descriptions ne nous en dit rien, si ce n'est qu'un jour, Vénus la prêta à Junon. Sans doute, elle était fort belle et fort riche, d'un merveilleux travail, dit-il; mais il reste muet au sujet tant de sa forme que des matériaux dont elle était composée.

Dans les fouilles faites sur les bords du Nil, on a découvert une statuette en bois qui représente un personnage de l'ancien empire

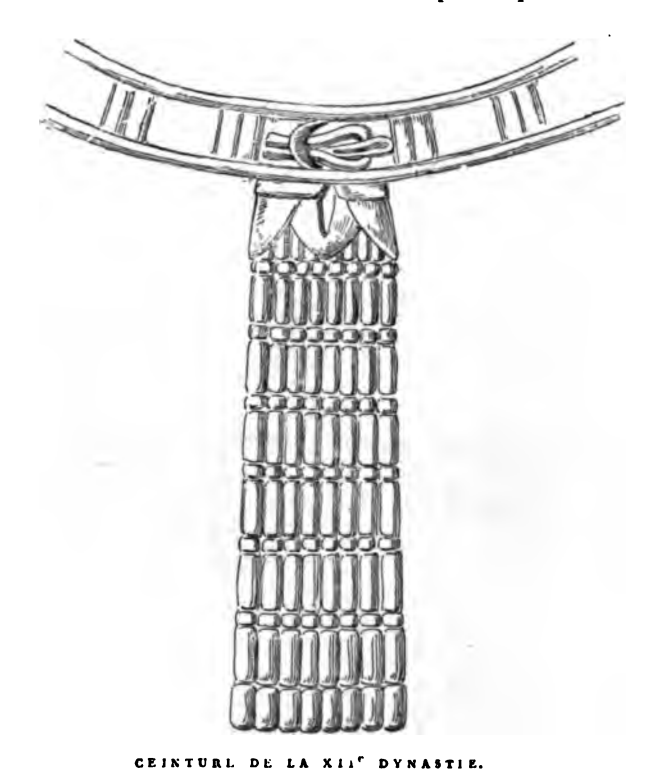


CEINTURE A NŒUD.

d'Egypte, contemporain au moins de la première moitié de la IVe dynastie, c'est-à-dire de la fondation de la royauté. Mariette bey attribue cette date à la merveilleuse statue de bois trouvée à Saqqarah

et conservée au musée de Boulaq. On ne peut vraiment moins faire pour celle-ci dont la facture plus naïve et non encore hiératique semble appartenir à une époque antérieure. Cette statuette, qui fait partie de la collection du Louvre, a une ceinture fermée par un nœud herculien.

L'idée première en est simple. C'est, à vrai dire, un ceinturon plat, sur chacune des extrémités duquel un bout de corde a été fixé. On nouait l'un à l'autre pour fermer la ceinture. Mais déjà l'instinct décoratif et peut-être aussi la nécessité en ont modifié l'aspect. Les extrémités des cordes ont été effilochées, puis aplaties, et les brins



CEINTURE DE LA XIIe DYNASTIE.

résultant de l'effilochage ont été reliés ensemble par une sorte de trame qui les maintient. Le résultat de cette précaution qui rend plus facile à la fois et l'adhérence de la corde à la courroie et le maniement de la ceinture fut de fournir le caractère d'une ornementation que nous allons voir se développer. Pendant longtemps, il resta à peu près tel; nous le retrouvons dans les figures appartenant à la Ve et à la

VIe dynastie. Il sert à maintenir la *schenti* autour des reins, et dans la représentation des travaux d'agriculture et autres, on le trouve reproduit identiquement semblable, avec le bout relevé qui sort invariablement de la ceinture et se profile au-dessus de la taille.

Deux statuettes appartenant à la XIIe dynastie (n° A. 47) nous montrent la ceinture transformée. Le nœud herculien ne figure plus au centre que pour le décor, le bout relevé a disparu, et de l'autre on a fait une sorte de grand effilé pendant jusqu'au bas de la schenti et faisant tablier.

Le colosse du roi Séti II, de la XIXe dynastie, c'est-à-dire 1400 ans avant notre ère, n'a plus même la figure du nœud, et l'effilé s'est



CEINTURE DE LA XIXe DYNASTIE.

transformé en une riche ornementation au milieu de laquelle figure une tête de lion, et que terminent sept cœurs alignés en manière de frange. Cette belle ceinture, devenue une sorte d'ajustement somp-

tueux, forme une des caractéristiques du costume égyptien des deux sexes. On reconnaîtra qu'elle a conservé un souvenir de la forme primitive, tout en acquérant un grand développement et une grande richesse.

Est-ce la ceinture grecque qu'Homère a négligé de nous décrire, qui a été trouvée à Ithaque? Elle est en or. La plaque de devant n'est plus qu'un ornement. Écho de la vieille ceinture égyptienne, elle



CEINTURE TROUVÉE A ITHAQUE

est formée du nœud herculien décoré de fleurons et de grenats. De chaque côté est suspendu un petit masque à barbe supportant, au bout de chaînettes, trois petits grelots. L'analogie de cette disposition avec celle de la marotte, qui n'en est que l'expression décolorée, est frappante. La signification de ces trois grelots breloquant et chantant creux au bout des chaînes qui, sous le masque barbu, les secouent sans raison, semble assez claire. Peut-être avons-nous, sous les yeux, une ceinture ayant appartenu à quelque courtisane célèbre. Il n'est pas inopportun de faire la remarque que, dans les bijoux rhodiens, le même motif d'ornementation se rencontre quelquefois; seulement le petit masque est imberbe et coiffé du klaft. Ce bijou aurait donc emprunté aux Égyptiens le nœud herculien que ceux-ci paraissent avoir inventé, et aux Rhodiens, les pendants.

Les Assyriens fixaient leurs robes étroites autour de leurs reins à l'aide d'une longue écharpe tournée trois fois, et dont une des extrémités tombantes flottait par devant, plus bas que le genou. C'est tout au moins ce qu'on voit sur plusieurs bas-reliefs, entre autres, sur un qui provient du palais du roi Sardanapale V, à Ninive, et datant du viie siècle avant notre ère. Il ne paraît pas qu'ils aient fait usage de la boucle de métal.

Sur le médaillon d'or de Valens, on voit cet empereur avec Valentinien associé à l'Empire, tous deux assis sur le même trône, et tous deux portant une large ceinture enrichie de pierreries, à laquelle est suspendu sur le devant un ornement en forme de bulle. Le disque votif, connu sous le nom de bouclier de Théodore, nous offre aussi, avec l'image de l'empereur, celle de ses deux fils assis à ses côtés, revêtus du costume impérial et portant une ceinture qui *semble* brodée de perles et ornées de pierres précieuses. Pline, à son tour, dit, en parlant des Romaines, qu'elles se chargeaient d'or, leurs bras, leurs doigts, leur cou, leurs oreilles et que *les chaînes d'or serpentaient autour de leurs flancs.*

Tous ces intéressants détails, que j'emprunte à l'excellent et savant ouvrage de MM. Daremberg et Saglio[1], ne nous renseignent qu'au point de vue de l'usage. A part là ceinture d'or trouvée à Ithaque, il ne nous reste donc sur cet objet que peu ou point de renseignements concernant sa nature et sa façon d'être dans les temps antiques. On peut cependant supposer que les ceintures faites entièrement en or étaient rares, et que la plupart se composaient d'une bande de cuir ou d'étoffe sur laquelle étaient fixées soit des plaques de métal, soit des pierreries et qu'on attachait par une boucle métallique ornée de même.

Sont-ce des ceintures, ces larges rubans de bronze composés d'anneaux rattachés entre eux par des tresses serrées de fils métalliques qui offrent une si grande ressemblance avec les travaux du vannier ou du cordier? Comme dans les bijoux à spirales en bronze que nous avons étudiés aux chapitres précédents, ces rubans sont fabriqués sans aucune soudure, et leur solidité est à toute épreuve. Cette particularité donne à croire qu'ils sont de la même époque, ou sinon fort anciens.

1. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, au mot *cingulum* et au mot *aurum*.

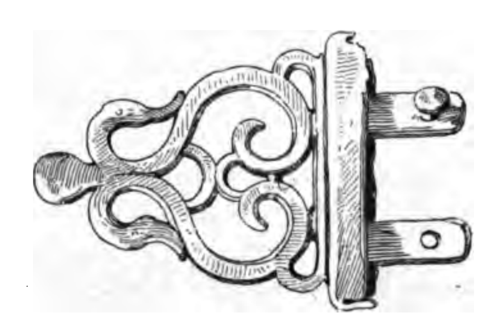
Il est remarquable combien ces travaux barbares et primitifs, exécutés seulement au point de vue de leur utilité, sont empreints d'une grande tournure inconsciemment décorative, qualité qu'ils ne semblent devoir qu'à leur extrême simplicité. La galerie des Bronzes, au musée



CEINTURE EN BRONZE.

du Louvre, en conserve un certain nombre; le Cabinet des Antiques n'en a qu'un seul.

Le Musée des Antiquités nationales, à Saint-Germain, possède une collection très intéressante de fermoirs de ceintures gauloises en bronze. La plus jolie me semble être celle qui a été trouvée à Épernay.

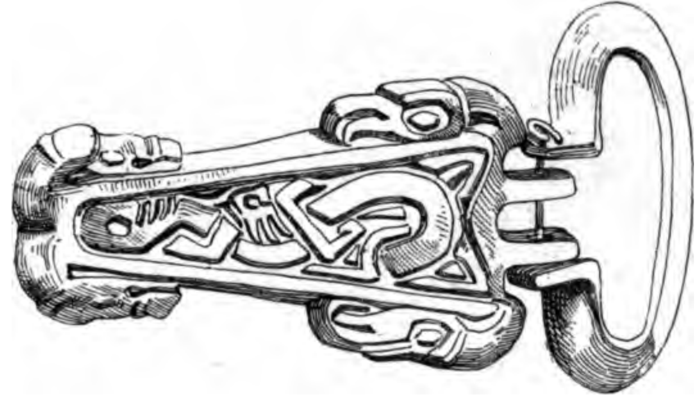


FERMOIR TROUVÉ A ÉPERNAY.
(Musée de Saint-Germain.)

Les deux rinceaux accouplés, qui en forment le motif et se recourbent gracieusement en col de cygne, nous indiquent combien était fin et délicat le goût de nos ancêtres.

Au IIIe siècle avant Jésus-Christ, l'influence indo-germanique introduisit dans les Gaules un système d'ornementation particulier, qu'on retrouve en Angleterre, et auquel nos voisins ont donné le

nom de celtique. Le principe bien défini de cette ornementation consiste dans les enchevêtrements d'une sorte de ruban tressé, dont les extrémités sont terminées par des têtes chimériques d'oiseaux ou de quadrupèdes. Parfois les pattes participent à l'inextricabilité de ces



BOUCLE TROUVÉE A COMPIÈGNE.

compositions. Le tout, courant à plat, est contenu dans une forme déterminée qui l'encadre. La boucle trouvée à Compiègne appartient à cette époque. La gravure en est faite de profonds sillons qui produisent de fortes ombres; le dessin resté plat se profile seulement par l'accentuation vigoureuse de ce trait. On remarquera sur celle-ci, répétée quatre fois, la tête à bec crochu que nous avons déjà rencontrée.



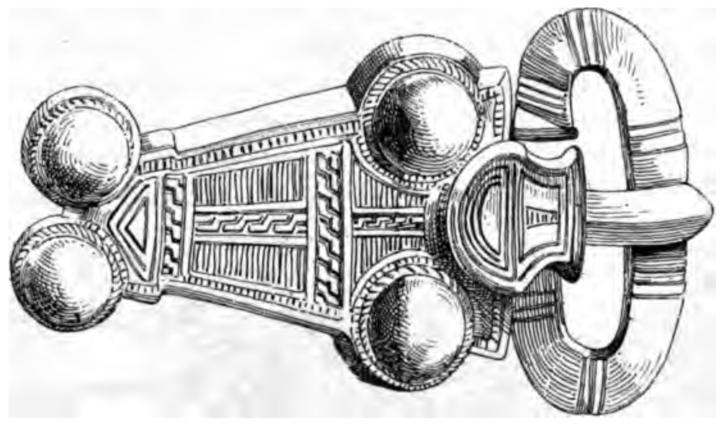
BOUCLE TROUVÉE A ARMENTIÈRES.
(Collection F. Moreau.)

Je crois qu'il faut faire remonter à la même époque la boucle trouvée à Armentières, qui fait partie de la collection de M. Fréd. Moreau. Le dessin n'en est pas aussi précis, mais elle présente avec l'autre certaines analogies de caractère et de fabrication. Le génie

asiatique aussi semble percer au milieu de la riche et fantaisiste ornementation dont elle est couverte.

Ces fermoirs sont en bronze et leur séjour prolongé dans la terre les a recouverts d'une patine verte qui leur donne un autre aspect que celui qu'ils avaient au temps où on en faisait usage. Ils sont obtenus par le procédé du moulage, procédé rendu facile par la grande fusibilité de l'alliage qui est composé de quatre parties de cuivre pur et d'une partie d'étain ; à peu près comme le bronze des cymbales et des tam-tam. Cet alliage, lorsqu'il est poli, donne une surface brillante d'un blanc plus chaud que celui de l'argent, et est susceptible d'acquérir un grand éclat. C'est ainsi qu'il faut se représenter ces objets ainsi que les autres qui vont suivre. On pourrait, par induction, croire que cet alliage nous est venu de l'Orient, comme tant d'autres choses, car son éclat et sa sonorité correspondent assez exactement à celui de *l'airain étincelant et sonore,* dont Homère se plaît à revêtir ses héros.

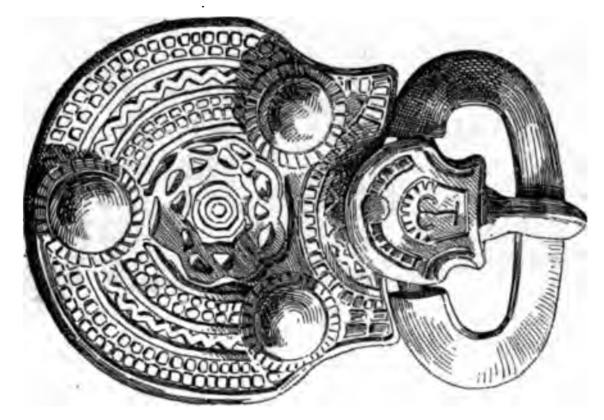
La boucle de ceinture franque paraît avoir succédé à celles que nous venons d'étudier. Le caractère de l'ornementation qui la décore



BOUCLE DE CEINTURE FRANQUE.
(Musée de Saint-Germain.)

offre une certaine analogie avec celui des bracelets de bronze dont nous avons parlé, qui se trouvent répandus en si grand nombre, et du nord au midi, sur tout le continent. Ce sont des lignes droites géométriques, souvent parallèles, et des points répartis dans des compartiments, disposés de façon à produire d'heureuses oppositions. Les formes de leurs plaques de ceintures sont généralement simples, la gravure en est peu profonde. Elles sont toutes ou presque toutes

ornées de grosses têtes de clous rondes en relief. Ces clous servaient, dans les plus anciennes, à fixer la boucle après la courroie; mais ils passèrent bientôt à l'état de simple décor, et la plaque fut munie par-dessous de tenons qu'on rivait et qui offraient sans doute une plus



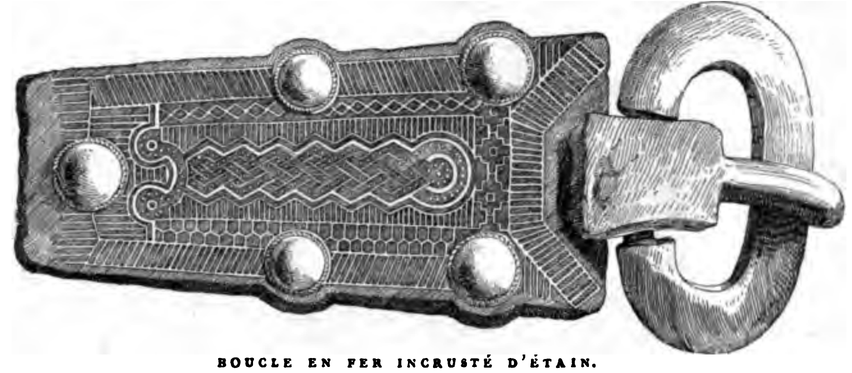
BOUCLE TROUVÉE A BRESSY.

grande solidité. On remarquera que celle qui a été trouvée à Bressy est ornée d'une ancre gravée sur l'ardillon.

Les Francs portaient aussi des plaques de ceinture en fer incrusté d'étain[1]. Mais ces dernières, rongées profondément par suite de leur séjour dans la terre, sont la plupart du temps très défigurées. Le musée de Saint-Germain en conserve une collection qui ne suffirait certainement pas pour se représenter quelle pouvait être la richesse de ce bijou. M. Frédéric Moreau, parmi plusieurs autres, en possède une encore belle, bien que très rouillée. L'esprit du dessin est le même que celui des boucles en bronze, mais il est tout exécuté sur le fer en incrustations de linéaments d'étain. C'est véritablement un fort beau travail, fait pour donner une haute idée des ouvriers de ce temps. Il en est d'autres où, dans le travail d'incrustation, l'or se mêle à l'étain. De nos jours, un artiste industriel espagnol, Zuloaga, a remis à la mode ce genre de décor, et le procédé employé par lui n'est probablement pas le même que celui des Francs. Il consiste à strier dans deux ou

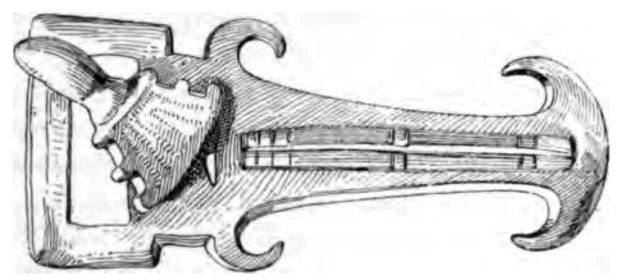
1. Certains savants ont cru, à la vue d'un métal d'un blanc brillant répandu sur des objets antiques, que c'était de l'argent. Ce seul fait du brillant aurait dû écarter de suite toute espèce d'idée d'argenture, par la raison que si l'on avait pu voir de l'argent, ce dernier métal aurait apparu absolument noir de couleur. (*Étude sur l'étain*, Germain Bapst, p. 70.)

plusieurs sens la surface du fer, de façon à la rendre râpeuse, puis d'y faire adhérer ensuite par la frappe les linéaments d'or et d'argent qui produisent le dessin; tandis que les Francs pouvaient, à cause de leur



BOUCLE EN FER INCRUSTÉ D'ÉTAIN.
(Collection F. Moreau.)

grande malléabilité, faire entrer dans les traits de la gravure les fils d'étain qu'ils employaient; peut-être même y coulaient-ils simplement le métal en fusion. Cette ceinture qui, on l'a remarqué, est de proportions énormes, a appartenu à une femme. Du reste, disons, en passant, qu'à l'encontre de ce que l'on a longtemps cru, toutes les plus grandes plaques sont trouvées dans des sépultures féminines. Elle est ornée de cinq clous ronds, certificats à peu près certains de son origine mérovingienne et ces clous sont en bronze, ainsi que tous ceux qui ornent les plaques de fer. Ces ouvrages en fer incrustés d'étain et ornés de clous de bronze devaient être aussi élégants que riches.



FERMOIR DE CEINTURE EN BRONZE.
(Musée de Saint-Germain.)

Les fermoirs de ceinture en bronze, de forme tout à fait simple et tout unie, sont réputés avoir été apportés chez nous par les Burgundes. On remarquera la belle tournure de celle dont je donne le

dessin. La variété de formes de ces plaques est assez grande et fort intéressante à étudier.

Enfin les Visigoths sont venus à leur tour. On les reconnaît facilement à ce que leur gravure peu profonde a toujours l'air d'avoir été faite par une main timide et peu sûre d'elle-même. Elle représente fréquemment des personnages. La belle plaque conservée au musée



PLAQUE VISIGOTHE.
(Musée de Saint-Germain.)

de Saint-Germain, qui représente Daniel dans la fosse aux lions, et à côté, le prophète Abacuc, en fournit un remarquable échantillon.

On rencontre quelques autres plaques de ceinture en fer, sur lesquelles sont disposées symétriquement des pierres cabochon serties dans des chatons d'argent incrustés. Toutes ces ceintures, qu'on désigne par la qualification de mérovingiennes, servaient, paraît-il, à porter le bagage ordinaire de ceux qui en faisaient usage. Je veux, sur ce sujet, laisser la parole à M. l'abbé Cochet.

« Le ceinturon, muni d'une large agrafe en métal, était une des parties essentielles du costume franc et burgunde. C'est à cette ceinture que les femmes suspendaient leurs instruments de travail, le guerrier ses armes, l'artisan sa hache et ses petits outils. Le ceinturon à l'usage des femmes était beaucoup plus riche que celui réservé aux hommes. Sous la main d'habiles artistes, les lourdes agrafes en fer se transformaient en ornements couverts de plusieurs incrustations d'or et d'argent [1]. »

1. Abbé Cochet, *Tombeau de Childéric*, p. 265.

De son côté, Quicherat dit: « Le ceinturon était, à proprement parler, la trousse du Germain. Il avait là, pendu à des courroies ou à des chaînettes, tout son attirail de voyage et de toilette, bourse, couteau, ciseaux, briquet, peigne, alène, cure-dent, pince à épiler. Les femmes portaient le même ceinturon. » En effet, on trouve les couteaux, les ciseaux, racloirs, alènes, rondelles, fermoirs, briquets, clefs, etc., enfin tous les menus objets d'un usage journalier, ordinairement suspendus à la ceinture[1].

La ceinture mérovingienne faisant office de ménagère ou de breloquier se trouve, de ce fait, être l'aïeule en droite ligne de la châte-



ROUELLE MÉROVINGIENNE.

laine. Mais on n'est pas d'accord sur le mode de suspension qui était employé. Il a été trouvé dans plusieurs sépultures des pièces rondes en bronze représentant des dessins à jour. Le plus souvent elles ressemblent à de petites roues, ce qui leur a fait donner le nom de *rouelles*. On a supposé que ces rouelles se portaient attachées tout autour de la ceinture et qu'on accrochait dans les trous dont elles sont garnies, e peut-être encore à l'aide d'autres courroies, tous les objets qu'on ava

1. Fréd. Moreau, *Album Caranda*. Procès-verbaux des fouilles.

coutume de porter avec soi. « La rouelle, dit quelque part M. de Longpérier, est la première châtelaine. » Mais la vraisemblance de cette supposition se trouve amoindrie par différentes observations qui ont été faites. La première est que, relativement aux autres objets trouvés, ces rouelles sont assez rares ; la seconde, c'est qu'on ne les a jamais trouvées garnies des ustensiles qu'on les supposait destinées à porter ;



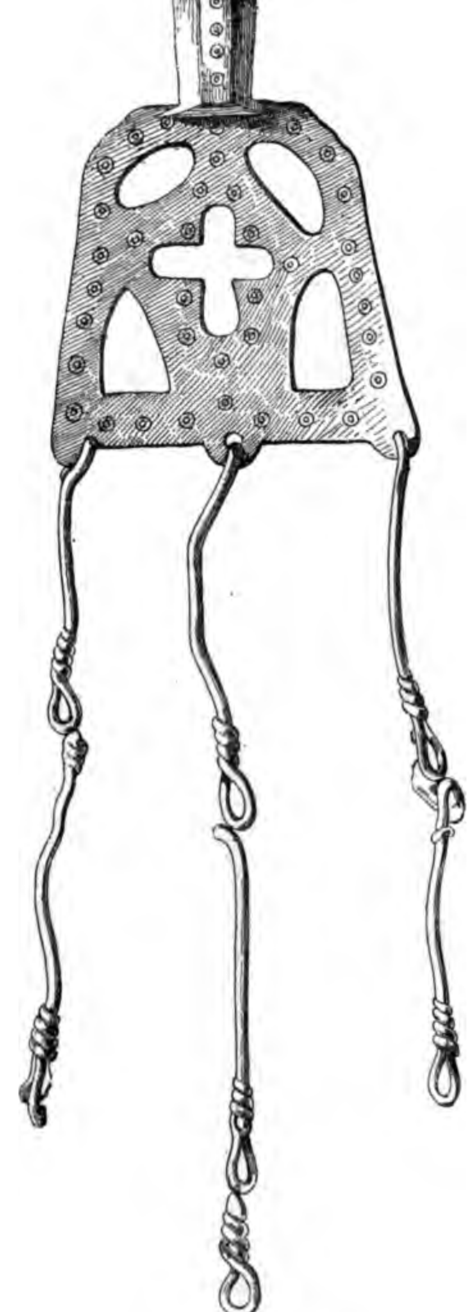


ROUELLES MÉROVINGIENNES.

la troisième, c'est qu'on en a trouvé qui étaient placées juste au milieu de la poitrine des squelettes, comme le serait soit une décoration, soit un bijou.

Mais comme tous ces objets n'ont pas identiquement la même construction, on peut supposer que tous n'étaient pas destinés au même usage. Les uns ont pu servir de châtelaines et les autres de simple parure, car les angles de la plupart sont restés vifs, comme s'ils sortaient tout frais de l'atelier, ce qui indique qu'on n'y suspendait rien. Ils représentent parfois des sujets offrant quelque intérêt, comme un homme à cheval, un cygne ou un heureux enchevêtrement de têtes de serpent. Il en est qui sont de dimensions extraordinaires et ont jusqu'à onze centimètres de diamètre. Ceux-là pouvaient être des insignes ou des ornements ; mais lorsque nous nous trouvons en face d'une pièce dans le genre de celle dont un premier exemplaire a été trouvé dans la palafitte de grésine, au lac du Bourget[1], le doute ne semble plus permis. Le musée de Mayence conserve plusieurs de ces objets repercés à jour,

1. Tirée des *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*. 18e vol. 3e série. T. Ier, 1887.



ROUELLE A CHAINETTES.
(Musée de Mayence.)

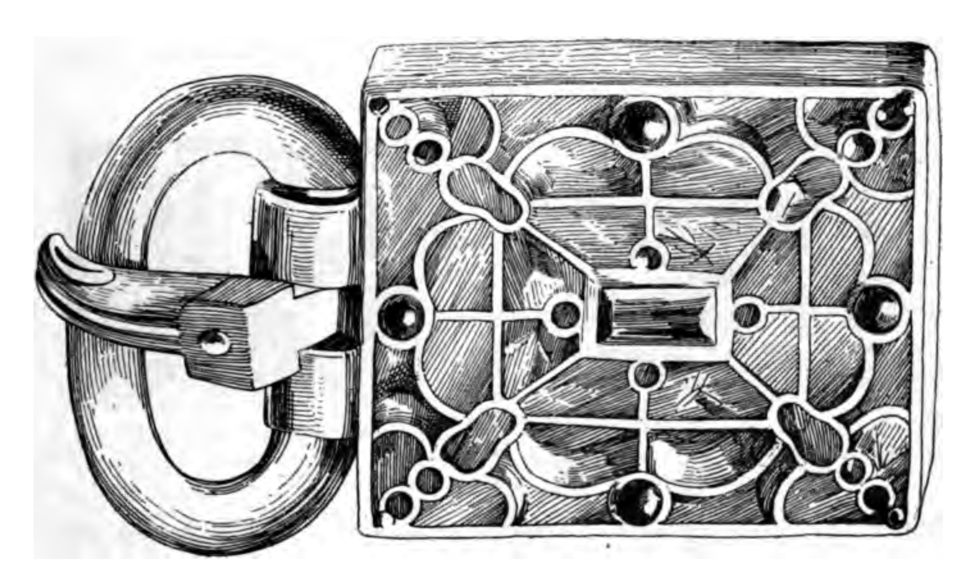
après lesquels on a trouvé de longues chaînettes pendant par trois et quatre.

La plaque dont je donne le dessin était attachée à la ceinture par un crochet passant dans un anneau de fer. Elle a été trouvée dans les fouilles faites au vieux cimetière d'Obcrolm, dans la Hesse rhénane. A quelques-unes de ces plaques, au bas des chaînes qui avaient jusqu'à quarante centimètres et plus de longueur, des monnaies paraissent avoir été suspendues, car on en a trouvé plusieurs qui étaient percées sans doute pour cet usage et qui se trouvaient tout auprès des chaînes dans les sépultures.

Quoi qu'il en soit et à quelque usage qu'aient pu servir ces objets, ils font, à bon droit, partie de ceux que nous étudions, et je crois qu'on ne verra pas sans intérêt les quelques dessins que j'en ai donnés. Tous ces objets, de même que les plaques de ceinture, étaient fabriqués par le procédé du moulage.

La période mérovingienne est particulièrement caractérisée par des bijoux faits en grenats, et plus fréquemment en verres rouges incrustés dans des alvéoles. Ce genre de travail rappelle celui que faisaient les Égyptiens, deux ou trois mille

ans avant notre ère. Seulement les Égyptiens n'incrustaient que des pierres dures opaques, ou des pâtes de verre coloré qui les imitaient, tandis que les Mérovingiens employaient des matières transparentes qui, du reste, variaient peu. C'était, ainsi qu'il vient d'être dit, des grenats pour les pièces exceptionnelles et des verres rouges qui les imitaient pour tout le reste. Ces grenats ou verres jouaient sur un mince paillon d'argent ou d'étain guilloché en pointillé. Ce paillon était destiné à donner à la pierre la chaleur et la vivacité qui, sans ce secours, lui auraient fait défaut. Le pointillé de ce paillon était certainement obtenu par un moyen mécanique; on le voit à la netteté, à la régularité du travail. Cette particularité, jointe à d'autres que j'ai déjà eu l'occasion de constater dans le cours de ces études, nous fait



BOUCLE EN BRONZE, ORNÉE DE VERRES DE COULEUR.
(Musée de Saint-Germain.)

voir qu'il existait alors des fabriques possédant un matériel industriel et occupant un certain nombre d'ouvriers.

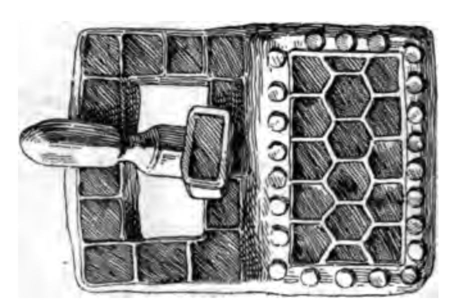
Après que les pierres avaient été ajustées à leur place, elles adhéraient aux cloisons d'or, non seulement par le frottement, mais encore par suite d'un dernier travail qui consistait à user à plat, sur une meule, toute la surface du bijou, de façon à égaliser les pierres et à les polir sur le même plan. On comprend que ce dernier travail devait

exercer, sur les bords supérieurs des alvéoles d'or, un léger écrasement qui ajoutait encore à la solidité du sertissage des pierres.

Il existe de ce genre de travail des spécimens variés. Les uns sont fort grossiers, les autres sont d'une finesse admirable. Le musée de Saint-Germain en Laye en conserve une très grande qui est loin d'être soignée comme travail, mais qui offre cette particularité assez peu commune d'être ornée de verres bleus taillés en cabochons, et une autre de moindre dimension dont le centre est fait d'un cabochon; les quatre parties, disposées en croix de Saint-André, sont en verre vert et lapidées à plat avec tout le reste qui est rouge. Les deux ont été trouvées à Tressan, dans l'Hérault. Elles semblent constituer une exception, car il en existe une quantité assez considérable, et elles sont toujours en verre rouge. Cette figure, qui fait partie de la collection de M. F. Moreau, est en fer doublé d'argent disposé en cloisons. Elle a



AGRAFE MÉROVINGIENNE AVEC VERRES DE COULEUR.



BOUCLE DE CEINTURE EN FER DOUBLÉ D'ARGENT.

été trouvée à Bressy, dans l'Aisne, à la ceinture d'un Franc, avec plusieurs silex, un fermoir d'aumônière, un fort couteau et une hache en fer. On rencontre en assez grande quantité des objets de forme ronde appartenant à cette fabrication; ils sont la plupart du temps formés d'un verre central entouré d'un ou deux cercles d'autres verres, dont les cloisons sont dirigées vers le centre comme les rayons d'une roue. Elles ont de quatre à un centimètre et demi de diamètre. Ce sont des fibules et des boutons.

Mais la merveille qui peut donner une haute idée de ce genre de travail est l'épée de Childéric Ier, conservée au Cabinet des Antiques, à Paris. Elle est en or et en grenats. Les jolis enchevêtrements du cloisonnage, aussi bien que la finesse et la perfection de l'exécution, en

sont absolument remarquables et font voir qu'à cette époque il existait des ouvriers bien habiles. Une délicieuse petite boucle conservée au musée de Cluny achèvera de donner une idée assez complète des différents degrés de perfection qu'atteignait ce genre d'ouvrage. Celle-ci, également en or et en grenats, est de plus ornée de quatre grenats faisant relief et striés par le lapidaire, l'un en manière de coquille et les trois autres en câbles. Elle montre à quelle recherche la



BOUCLE DU MUSÉE DE CLUNY.

fabrication atteignait alors. Du reste, la ceinture, lorsqu'elle est figurée dans l'habillement des femmes de condition au ve siècle, et même des hommes, apparaît comme un objet de grand luxe tout couvert d'or et de pierreries. Jusqu'au viie siècle, cet usage semble ne pas avoir été modifié, car l'auteur de la *Vie authentique de saint Éloi* nous fait connaître le splendide costume qu'il portait à la cour avant de s'être consacré à Dieu : « Il avait des habits couverts d'or et de pierres précieuses, il avait aussi des *ceintures* rehaussées d'or et de pierreries, et des bourses élégamment semées de perles; ses robes étaient de lin et toutes ruisselantes d'or, etc. »

Les dames, au ixe siècle, portaient une ceinture dont les bouts retombaient par devant; elle était posée plus haut que la taille. C'était l'objet le plus dispendieux du costume pour les femmes riches, elle était garnie de plaques d'or et de pierreries. L'impératrice Judith, femme de Louis le Débonnaire, en avait où le métal était si peu épargné, qu'elles pesaient jusqu'à trois livres[1].

Au xiie et au xiiie siècle, on employait indistinctement le mot *courroie* pour désigner la ceinture. Elle servait à porter, suspendue sur le flanc, tantôt à droite, tantôt à gauche, l'*aumônière,* joli sachet brodé et orné de glands. Ou bien elle se composait d'un étroit ceinturon noué

1. Quicherat, *Histoire du costume.*

par-dessus la taille; une ceinture enrichie d'émaux et de pierreries, à bouts pendants, jetée négligemment sur les hanches, retombait pardevant jusque vers le bas du bliaux. Les *demi-ceints* ou *demi-ceintures* qui servaient aux femmes avaient en appendice la couroie ou le tissu qui pendait jusqu'au bas de la robe, tandis que chez les hommes il ne dépassait que de vingt ou vingt-cinq centimètres le nœud de la boucle; on y attachait la gibecière et le poignard. Déjà la mode pour les dames de jouer avec le pendant de la ceinture — mode que nous retrouverons dans les siècles suivants, mode naturelle s'il en fut — est consignée dans les écrits du temps. Voici un extrait du *Roman de Parthénopus de Blois,* écrit au déclin du XII[e] siècle :



CEINTURE DU LOUVRE (n° 387).

« Il faut qu'elles soient debout pour s'affubler et se serrer avec grâce. Elles tiennent devant elles la boucle et les pendants de leur ceinture, et font maints essais pour trouver une pose irréprochable. »

On faisait de ces cordons en or et sans pierreries d'un beau travail, mais on cousait toujours les pièces d'or sur un fond d'étoffe.

Le morceau d'une ceinture conservé au musée du Louvre sous le numéro 387, qui se compose de six pièces carrées et de la boucle, était cousu sur du velours. Il est attribuée à la décadence des Arabes d'Espagne.

Il s'en faisait aussi qui étaient tressées en fils d'or et d'argent, pour la fabrication desquelles on interdisait l'or de Lucques ou de Chypre, espèce de soie recouverte d'un fil d'or. C'étaient les merciers et les courroyers qui se partageaient cette industrie et qui garnissaient les ceintures de clous ou de plaques d'or ou d'argent. Puis, à côté de ceux-ci, il y avait les fondeurs et les molleurs qui faisaient des boucles, mordants et fermaux en archal et en cuivre. Les patenôtriers concouraient aussi à l'ornement de la ceinture. Ils se divisaient en quatre catégories, suivant la matière qu'ils met-

taient en œuvre et qui étaient l'or, la corne, le corail et les coquilles



CEINTURE DE FEMME ARGENT CISELÉ ET DORÉ.
(Musée de Cluny, n° 5098.)



de nacre, l'ambre et le jaïet. Ces patenôtres s'attachaient au nœud de la ceinture. On finit par en fabriquer de fort riches qui se terminaient soit par des perles pendues, soit par un reliquaire; puis enfin on donna le nom de patenôtre à tout travail de grains enfilés.

L'inventaire du roi Jean[1] mentionne « une courroie de cuir à une boucle et un mordant et quatre bezanz d'or ». Le *mordant* était l'ornement de métal qui terminait la courroie de la ceinture et qui pendait au-devant du corps, et les *besans* les disques d'or qui ornaient la courroie.

Le même inventaire mentionne encore : « *Item*, sa vieille seursaintte garnie d'or. *Item* i autre seursaintte en un tissu à boucle et mordant à vj clous d'or. *Item* i autre seursaintte à une boucle et mordant et clous d'or, où y pent une bourse de soie bleue »; et plus loin encore : « Une seinture garnie d'or, une courroie ferrée d'or. »

On voit par ces détails combien était important le rôle de la ceinture dans le costume masculin. A cette époque, la ceinture militaire se composait de deux pièces : le ceinturon propre-

1. *Testament du roi Jean le Bon*, publié par G. Bapst, 1884.

ment dit, qui se serrait à la taille, et le baudrier qui y était attaché et servait à retenir l'épée; presque toujours elles étaient ornées de pièces de métal représentant des ornements et quelquefois des figures.

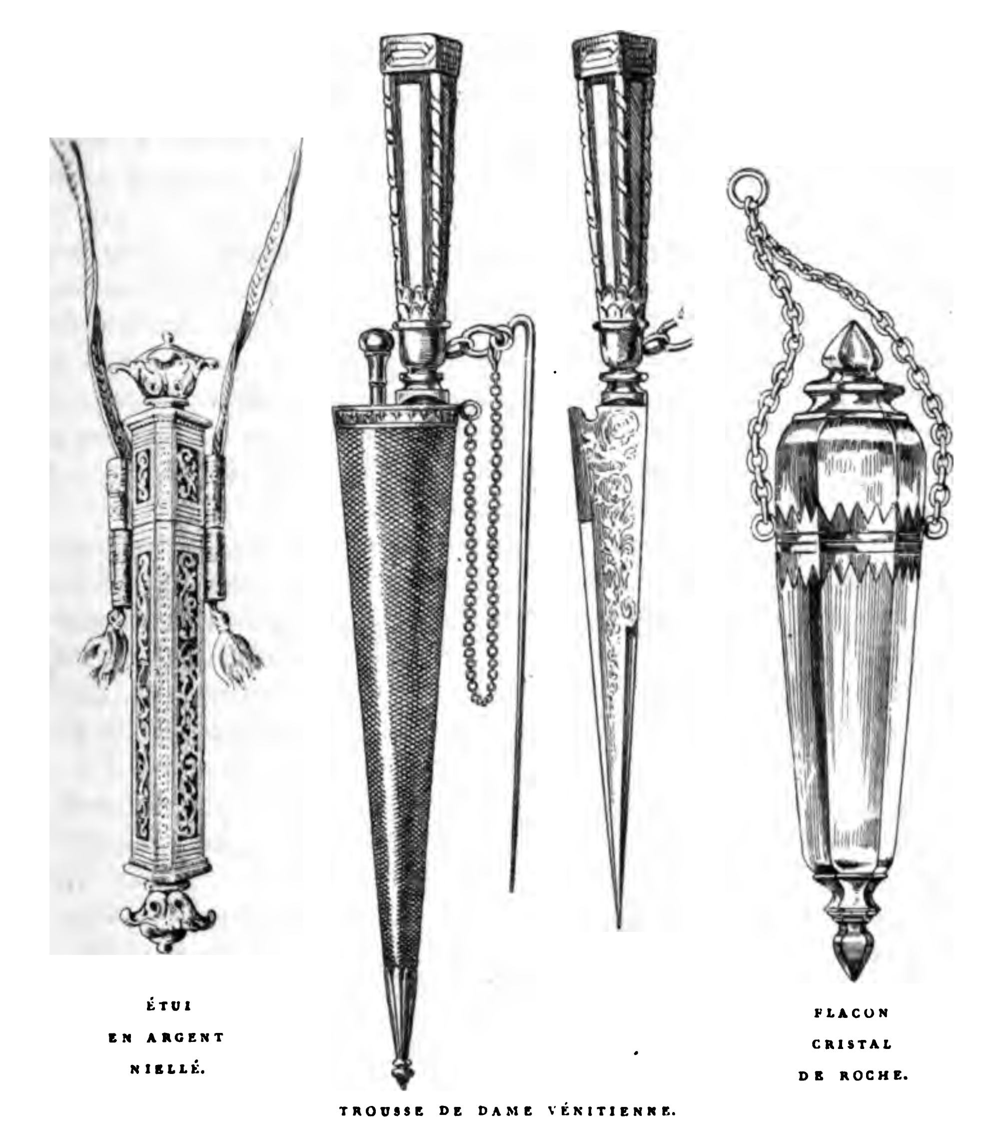
Le musée de Cluny conserve, sous le numéro 5098, une ceinture de femme en argent ciselé et doré. C'est un ouvrage allemand de la fin du xiv[e] siècle; le fermoir en est enrichi de feuillages ciselés en haut relief et rehaussé de pierres précieuses. La bande de velours doublée d'un galon d'or est ornée de cinquante-sept rosaces. C'était alors la grande vogue des ceintures d'or ou dorées, dont l'usage avait été défendu aux femmes de la bourgeoisie et à plus forte raison aux femmes d'amour ou folles de leur corps. On en trouve, dans les inventaires d'alors, qui semblent avoir été d'une grande richesse. Dans celui de Charles V (1364-1380): « Une seinture longue, à femme, toute or à charnières garnye » ; dans les comptes des joyaux achetés par Valentine de Milan, en 1392 : « Une ceinture d'or garnie de cent vingt perles et de treize balais »; dans les comptes pour l'année 1397 : « Une ceinture en or pesant deux marcs trois onces quatre esterlins, valant cent trente-six livres trois sous six deniers. »

La statue funéraire de la duchesse de Bedford exposée dans la galerie des sculptures de la Renaissance au Louvre, sur laquelle nombre de bijoux sont représentés, nous montre, outre une bande de dix-huit plaques posées sur le surcot et descendant de l'ouverture du corsage, une grosse ceinture brodée de perles et de plaques en joaillerie, qui part de derrière, pend libre par devant et entoure la cotte hardie, en passant sous le surcot. Il faut aussi regarder, dans la même partie du musée, la statue en pied de Marguerite, duchesse de Brabant.

Au commencement du xv[e] siècle, on augmente la richesse de cet accoutrement par des chaînes d'or qui battaient sur la poitrine, d'autres chaînes avec breloques au bout, qui pendaient à la ceinture. Enfin une écharpe était posée en bandoulière de l'épaule gauche sur le flanc droit. Cette écharpe consistait en une bandelette de brocart ou de velours, ornée de perles, brodée, dentelée ou frangée. D'autres n'étaient qu'un énorme chapelet de gros grains et de pièces de bijouterie enfilées.

On pendait à la ceinture de menus objets coquets et quelquefois utiles; on les y attachait de différentes façons, avec des cordons, des chaînes ou des épingles. Le cordon du petit étui en est un exemple.

Il servait non seulement à attacher l'étui à la ceinture, mais encore à maintenir après l'étui le couvercle muni, à cet effet, de deux tubes qui lui permettaient de glisser sur le cordon. Cet étui est en argent niellé



ÉTUI EN ARGENT NIELLÉ.

FLACON CRISTAL DE ROCHE.

TROUSSE DE DAME VÉNITIENNE.

sur les quatre grandes faces; tout le reste est en or gravé et ciselé. Il fait partie de la collection Poldi Pezzoli, à Milan. Du XV[e] siècle aussi sont le flacon sexagone en cristal de roche, monté en argent et à charnières, et suspendu après une chaîne d'argent, ainsi que la petite

trousse de dame vénitienne. Le manche du couteau est en ébène incrustée de nacre. La monture est en argent et la virole, gravée du haut, est rejointe à celle du bas par quatre fils tordus qui courent sur les angles de l'ébène. La lame est en acier damasquiné d'or. Dans l'étui, figure, à côté du couteau, une épingle destinée, m'a-t-on dit, à mettre le poison après le couteau, ce qui me semble à la fois inutile et invraisemblable. On attachait cet objet après la personne, à l'aide d'une épingle qui est figurée dans le dessin. Le flacon de cristal et la trousse font partie de la collection de M. Palotti à Florence.

La ceinture continue à être portée au XVIe siècle; mais, pour les hommes, le poignard est supprimé; l'épée seule s'y attache à gauche. On ne porte plus à droite que la bourse en forme de sachet, dont le fermoir ciselé devient un objet d'art. En 1535, François Ier achète à Robert Rouvet, orfèvre à Paris, une ceinture d'or garnie de pierreries, peut-être celle que porte la reine Claude dans le portrait fait par Janet, qui est à Hampton-Court, et une bordure d'or garnie de rubis et de diamants, le tout pour le prix de 3,600 livres tournois.

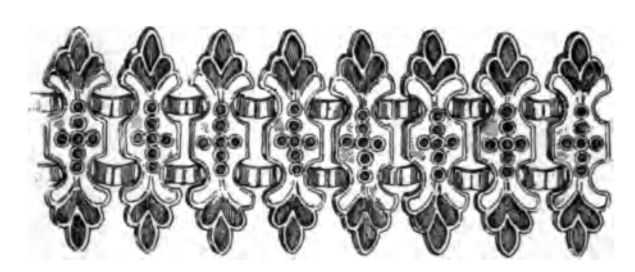
Un dessin d'Holbein, catalogué sous le numéro 54 au musée de Bâle, nous montre une riche ceinture de femme, terminée par deux longs bouts tombant presque jusqu'au bas de la jupe. A l'extrémité d'en bas de l'un d'eux est attaché un sac gonflé; à l'autre, une sorte de petite trousse évasée en carquois, sans couvercle et remplie de menus objets. La femme qui porte cette ceinture semble être une courtisane.

Un autre dessin, le numéro 53, représente une dame; la ceinture n'a qu'un seul pendant orné de travaux de bijouterie allant jusqu'au bas de la robe.

Dans le vieux tableau d'Hampton-Court, qui représente Henri VIII d'Angleterre entouré de sa famille, la reine porte une ceinture faite d'un rang de perles. Catherine de Médicis et Jeanne d'Albret sont représentées, dans de vieilles estampes, avec une ceinture qui est garnie de pierreries, et qui, après avoir épousé la pointe de la taille, pend d'un seul bout terminé par le mordant, presque jusqu'au bas de la robe. Même disposition dans le portrait de la princesse Claudia de Médicis, conservé à la galerie des Offices à Florence, sur lequel la pointe de la ceinture d'émeraudes et de diamants se continue par une suite de douze ornements en joaillerie. Nous retrouvons la ceinture de pierreries descendant en double rang jusqu'aux pieds, dans

une vieille estampe qui représente Louise de Lorraine, femme de Henri III.

Il nous reste, dans nos musées, quelques-unes de ces ceintures à mordants, mais fort peu de chaînes. Celles qui sont cataloguées sous les numéros D. 169 et 171 au musée du Louvre n'ont rien de bien attachant. Sauvageot leur a attribué une origine espagnole, ainsi qu'à celle numéro D. 170. Ces chaînes sont en cuivre, et les mailles en sont



CHAINE DE CEINTURE ÉMAILLÉE.
Galerie d'Apollon, n° D. 170.)

émaillées alternativement en blanc et en bleu, ou en blanc et en noir. La chaîne de ceinture numéro D. 775, ornée de sa pendeloque, est en cuivre argenté. C'est un joli motif qui est resté sur le moulage sans retouches. La boucle de ceinture numéro D. 777 offre un dessin hardi et original, mais la fabrication en est lourde et grossière. Celle numéro D. 776, en argent et vermeil, est également un moulage assez grossier qui n'a pas été ciselé; mais le caractère du dessin est excellent. L'effet décoratif devait en être fort beau. Je dirai la même chose du ferret de ceinture en argent numéro D. 794, dont l'originalité est saisissante, mais dont la fabrication m'a paru plus soignée.

Dans les mêmes vitrines de la galerie d'Apollon, au Louvre, se trouve une ceinture formée de treize plaques rectangulaires. Elle porte le numéro D. 755. A part la plaque centrale qui est faite en filigrane d'argent, toutes les autres m'ont fait l'effet de n'être qu'un surmoulage grossier. Le catalogue suppose qu'elle pourrait être de provenance vénitienne.

Toutes ces pièces appartiennent à la fin du XVI[e] siècle.

Une suite de vieilles gravures conservées au Cabinet des Estampes, à Paris, nous fournit au sujet de la toilette d'alors, et particulièrement

de la ceinture, des renseignements assez curieux; elles datent de 1560 à 1574 [1]. En voici quelques-unes.

La Damoyselle. Sur sa guimpe montante et terminée par la petite fraise, pendent trois chaînes, ou une chaîne faisant trois fois le tour du col, au dernier rang de laquelle est attaché un pendant. Sa ceinture se



CHAINE DE CEINTURE.
(Galerie d'Apollon, n° D. 775.)



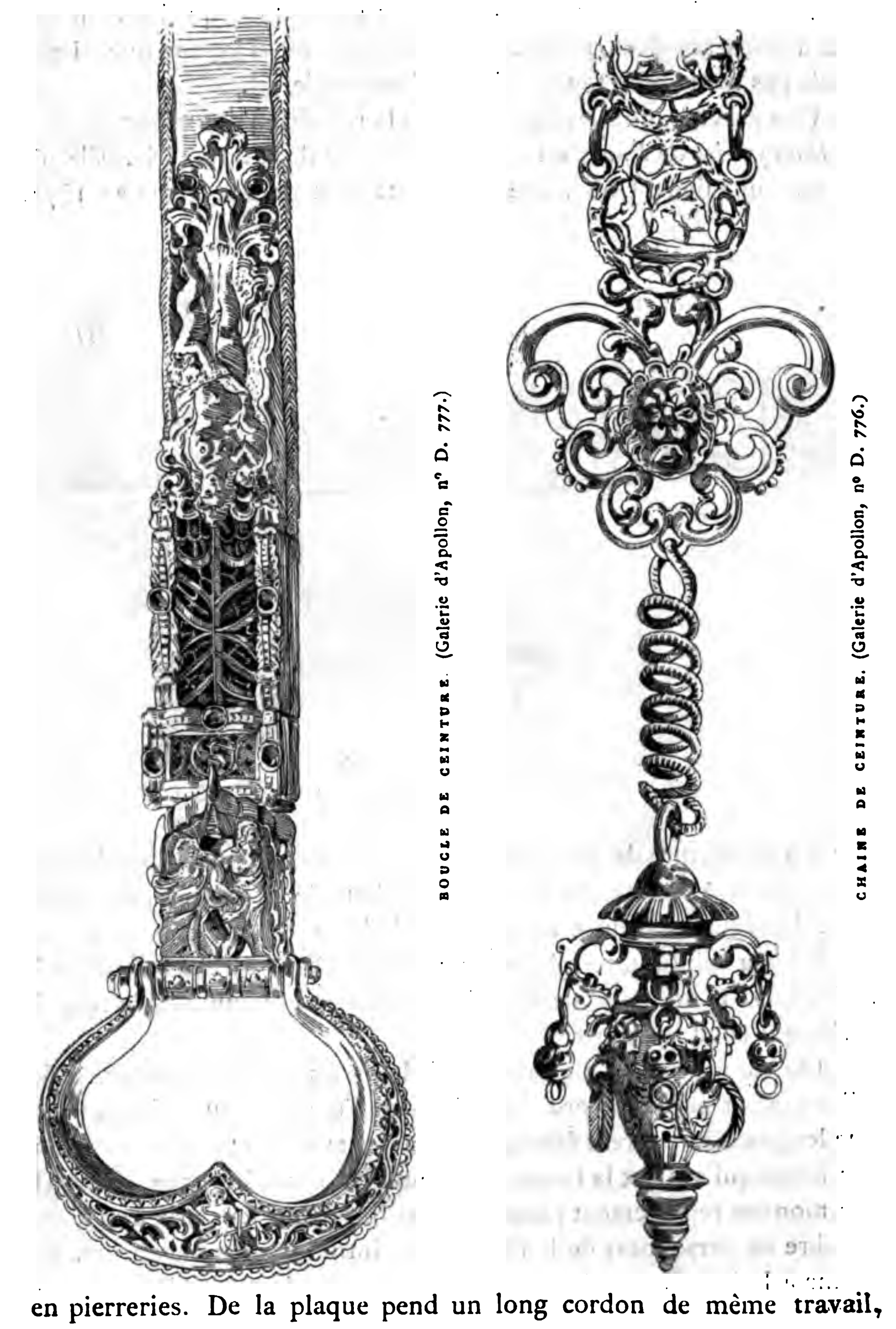
FERRET DE CEINTURE.
(Galerie d'Apollon, n° D. 794).

termine par une longue chaîne pendant par devant et terminée par un motif plus gros, le mordant. Elle paraît jouer avec cette chaîne qu'elle tient à la main.

L'Épousée de France. Elle a autour du cou, par-dessus sa guimpe, deux rangs de perles espacées, plus bas une chaîne après laquelle est

1. *France, Mœurs et costumes,* t. XI.

attaché un superbe pendant. Une plaque attache par devant sa ceinture



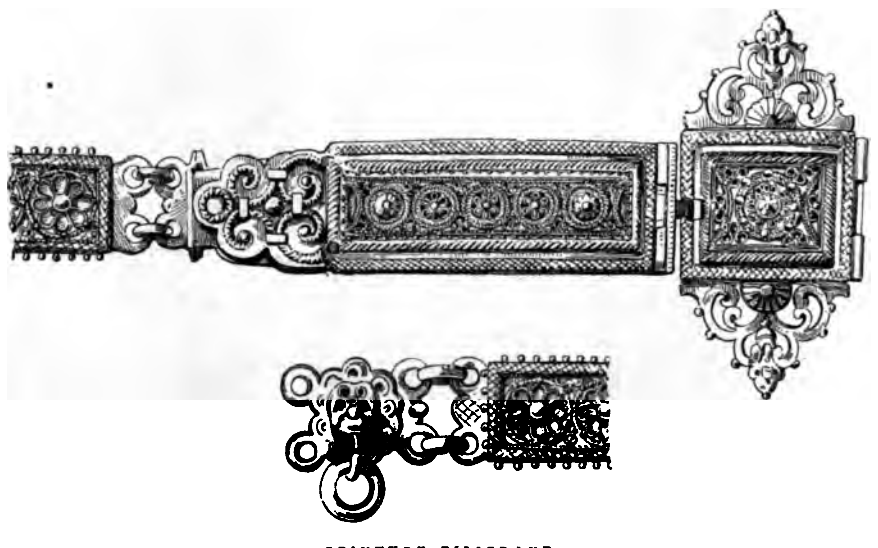
BOUCLE DE CEINTURE. (Galerie d'Apollon, n° D. 777.)

CHAINE DE CEINTURE. (Galerie d'Apollon, n° D. 776.)

en pierreries. De la plaque pend un long cordon de même travail,

terminé par un large gland et orné au centre d'une plaque également large. C'est très élégant. Elle joue avec sa ceinture qu'elle tient par devant dans ses deux mains. Cette ceinture est si longue que, si elle n'était pas tenue, elle toucherait certainement le sol.

Une gravure intitulée *l'Italienne* est la répétition des mêmes modes. *La Bourgeoise de Paris* est aussi représentée dans cette série. Elle n'a pas un seul bijou. Une autre représente une grande dame en 1574.



CEINTURE FILIGRANE.
(Musée du Louvre, n° D. 755.)

Elle a une ceinture de perles et d'or qui retombe en pointe par devant, deux nœuds à ferrets sur le devant de la taille, à droite et à gauche; entre les deux, un autre nœud duquel s'échappe une longue chaîne pareille à la ceinture, terminée par un riche gland qu'elle tient dans la main. C'est la marquise de Rostaing. Elle a de plus un double rang de perles qui pend sur son corsage.

On connaissait les montres depuis le commencement du XVI[e] siècle. Elles avaient paru d'abord sous le nom d'œufs de Nuremberg, parce que les premières furent fabriquées dans cette ville et renfermées dans des boîtes qui avaient la forme d'un œuf. On sut faire, sous Henri II, des montres relativement plates et accessibles pour leur prix à un grand nombre de personnes; de là l'idée de les introduire dans la parure. On donna à la boîte toutes les formes que comportaient les bijoux de sus-

pension désignés encore sous le nom de *bagues*. On les fit rondes, polygones, ovales, en coquilles, en croix, en étoiles, etc., etc. Les poches dans lesquelles les montres furent reléguées un peu plus tard, *par les hommes s'entend,* car les montres furent toujours en vue dans la toilette des dames, les poches venaient d'être inventées ou plutôt remises à la mode, puisque les tuniques en étaient munies au XIe siècle [1]. Sous Henri III, les femmes se mettent des chaînes partout, dans la



BOITE DE MONTRE.

coiffure, au cou, sur la poitrine, aux entournures de la robe, et d'autres encore qui pendent sur les flancs, des deux côtés de la ceinture. A l'une de ces dernières était attaché un petit miroir, à l'autre un livre d'heures et un éventail. C'est la mode de pendre tout à sa ceinture, et cette mode dure encore pendant tout le règne de Henri IV. Une vieille gravure du temps représente une bourgeoise autour de laquelle on voit suspendus un miroir, une bourse, un étui et un autre objet qui semble être un tampon ou un blaireau, peut-être un cachet, car c'est vers cette époque que le cachet, qui jusqu'alors avait été attenant au chaton de la bague, s'en détache et devient un objet à part; tout cela placé sur le devant de la jupe dont les côtés sont relevés par le vertugadin, au point de donner aux deux hanches l'aspect d'une ligne

1. Quicherat, *Histoire du costume.*

horizontale. Elle tient à la main un éventail, son visage est caché par un loup noir, et, détail curieux, le cavalier qui l'accompagne, en ayant l'air de lui conter fleurette, porte un grand rang de perles passé en sautoir et allant de l'épaule droite à la hanche gauche. Sous Louis XIII, nous voyons Anne d'Autriche jeune, parée d'une ceinture de pierreries descendant en pointe et terminée par une plaque ovale en pierreries; puis, dans un autre portrait, sa taille est ornée de trois nœuds de rubans à bouts pendants dont les extrémités sont garnies de ferrets en joaillerie.



TROUSSE
ARGENT CISELÉ.

Les femmes riches commencèrent à mettre leur montre à leur ceinture. Le grand luxe des femmes du peuple fut de porter le *demi-ceint* d'argent, qui fut alors une large tresse de soie décorée, sur la moitié de son pourtour, de plaques d'orfèvrerie ciselées et émaillées; de simples chambrières ne reculaient pas à mettre trente ou quarante écus à leur demi-ceint, sans préjudice de la chaîne aussi d'argent qui était pour tenir, suspendu au flanc, tout l'équipement d'une bonne ménagère, des clefs, des ciseaux, un couteau, une bourse[1], etc. C'est de cette époque que date un crochet de ceinture que j'ai eu l'occasion de voir au musée de la Cathédrale, à Bâle. De proportions ordinaires, à son point de départ, il va s'élargissant par une suite d'ornements placés au-dessous les uns des autres, jusqu'à pouvoir porter une tige ou broche horizontalement tenue qui n'a pas moins de dix centimètres de longueur; cette broche était destinée à recevoir une bobine chargée de soie, qui se dévidait selon le besoin du travail ambulant de l'intrépide ménagère.

Le musée de Cluny conserve plusieurs trousses, parmi lesquelles il en est une qui paraît avoir été plus particulièrement destinée à être portée à la ceinture. Elle est en argent ciselé, de fabrication allemande

1. Quicherat.

et porte le numéro 5132. Les deux petits couteaux sont couronnés par des dauphins ailés qui supportent des écussons. Le fourreau en est décoré d'ornements ciselés en relief et de figurines gravées en creux. Le tout est supporté par deux chaînettes. A part ces chaînettes, elle rappelle en tous points l'étui qui pend après la longue ceinture



ENVERS DE MIROIR.

(Musée du Louvre, nº D. 190.)

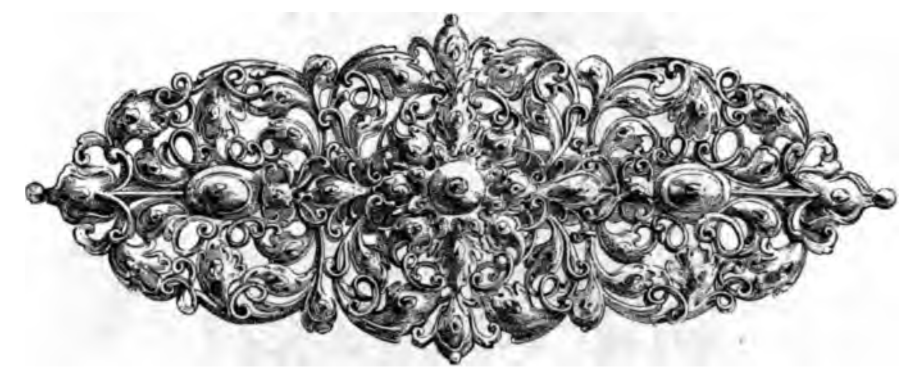
de la courtisane dessinée par Holbein et dont il est question plus haut.

On voit au musée du Louvre, sous le numéro D. 190, une grande plaque ovale en verre, dans laquelle sont incrustés des motifs en émail sur or. Des nuages émaillés en bleu transparent occupent le haut de cette composition. Le ruban est vert à l'endroit et jaune lorsqu'il présente son envers, les feuillages sont en vert transparent, les

fleurs sont de diverses couleurs et les lis sont blancs. Une banderole couronne la composition avec cette légende :

Grace dedans, le lis-ha.

Je crois bien que cette curieuse pièce a été fabriquée par le même procédé que les Indiens emploient encore pour imiter, à l'aide de verre, les émeraudes incrustées de dessins d'or, c'est-à-dire en coulant par derrière sur le motif d'or, qui a été préalablement découpé, une masse de verre liquéfiée au feu, qu'on écrase fortement à l'aide d'une presse, de façon à faire pénétrer le métal dans tous les vides



PLAQUE ORNÉE DE ROSES

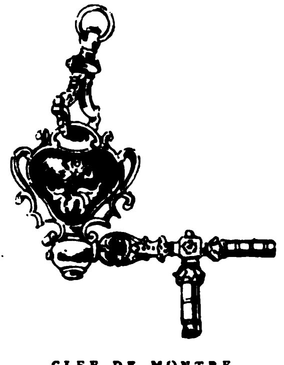
fournis par le dessin. Ce travail, lorsqu'il est refroidi, est réparé et poli à la meule, afin d'en faire disparaître les petites imperfections. Dans la pièce que nous étudions, l'or a été ensuite champlevé pour recevoir les émaux de différentes couleurs, et le tout a été reporté au feu pour obtenir la vitrification de l'émail, opération qui s'accomplit sans inconvénient pour le verre, qui ne fond qu'à un degré de chaleur bien supérieur à celui de l'émail.

Ce beau morceau est l'envers d'un des élégants miroirs que les dames portaient suspendus à leur cou au XVIIe siècle.

C'est à partir du commencement de ce siècle qu'on voit poindre les tentatives du travail qui, plus tard, prendra nom joaillerie. Les diamants sont encore rares, aussi ne sont-ils employés qu'avec parcimonie. Ce sont des roses à quatre ou six facettes qu'on monte à fond, une au milieu de chacun des détails qui forment un ensemble. A défaut de richesse, les ouvriers apportent à ce genre de travail un goût des

plus remarquables; ils montrent qu'ils sont les dignes fils des artistes de la Renaissance. Chaque feuille, chaque pétale de fleurs est ramolayé, modelé avec une sûreté de main et une entente de l'ornementation tout à fait extraordinaires. Ce n'est pas, à vrai dire, du serti, mais bien de la ciselure. Les extrémités des feuilles, prises sur pièce et roulées ensuite avec art, semblent être presqu'un problème de fabrication. Les rares pièces qui nous sont restées de cette belle époque font les délices des connaisseurs.

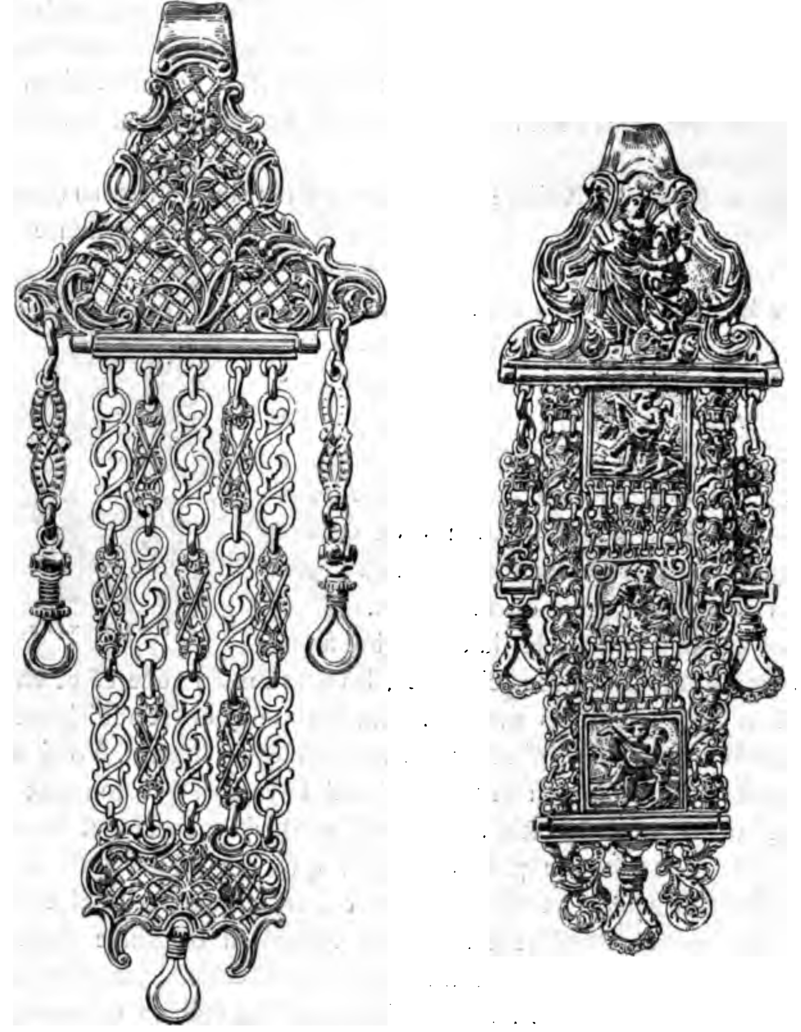
Vers la fin du XVIIe siècle, les dames portent la montre suspendue à leur ceinture, tantôt à droite, tantôt à gauche. Des gravures du temps nous permettent de juger que fréquemment, à la ville, la montre était enfermée dans une enveloppe noire cloutée d'or, et que la clef en est faite de deux canons d'acier singulièrement disposés, l'un pour la remonter, et l'autre pour faire manœuvrer les aiguilles. Beaucoup de ces montres aussi étaient décorées de guirlandes ou de jonchées de fleurs en émaux peints, qui se détachaient sur des fonds transparents de couleur grise ou mordorée.


CLEF DE MONTRE.

Lorsqu'au XVIIIe siècle, la châtelaine fit sa triomphante apparition, les ciselures, les travaux en repercé et en repoussé furent assemblés avec un rare bonheur et produisirent un bijou aussi simple qu'original, aussi commode qu'élégant. Voici deux châtelaines, provenant du Musée national bavarois, qui donnent une idée de la simplicité de cette fabrication, et deux cachets qui la complètent. Il n'est rien de plus charmant que ces bijoux tout en or, quand ils sont conçus et dessinés avec cet art exquis; ceux-ci et ceux du même genre constituent bien une invention originale dont les éléments ne sont empruntés à nul autre, aussi caractérisent-ils nettement l'époque à laquelle ils appartiennent. Un étui en or repoussé, muni d'une bélière, montre que ce bijou était suspendu à la ceinture. On en faisait alors de bien singuliers, témoin cette jambe conservée au musée du South-Kensington, qui est un travail français. La jambe est taillée dans un quartz, la jarretière et le bas de la trousse sont en or, la trousse est en améthyste, ainsi que le soulier qui est orné d'une boucle en rubis sertis dans l'or.

Nous sommes à l'époque où les éléments de toutes sortes entrent

dans la composition des bijoux. Pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI, il semble que nous assistions à une nouvelle renaissance de l'art du bijoutier. Le diamant, qui avait presque tout envahi au



CHATELAINES. (Musée national bavarois.)

siècle précédent, cède quelque peu le pas, et les travaux les plus recherchés et les plus fins reprennent une vogue que le talent des artistes aussi bien que le goût public poussent à ses extrêmes limites. Tout est mis en œuvre, on sculpte les agates, les sardoines, les jaspes et les cornalines; on émaille et on peint, on cisèle, on repousse

et on grave avec une perfection remarquable. On marie le platine et

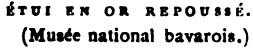




CACHETS. (Musée national bavarois.)

l'argent à l'or, on fait appel à toutes les matières, on use de toutes les





ÉTUI EN OR REPOUSSÉ.
(Musée national bavarois.)



ÉTUI TAILLÉ
DANS UN QUARTZ.

ressources, on essaye toutes les combinaisons, mais toujours en se

maintenant dans le style de l'époque. Si les artisans se lancent à la re-



CHATELAINE XVe SIÈCLE. CHATELAINE CHINOISE.

cherche d'effets nouveaux, c'est par la réunion et la variété des maté-



CHAINE ÉMAIL BLANC. (Ayant appartenu à Louis XV.)

riaux qu'ils parviennent à les obtenir, et non par des inventions de

dessins qui soient en dehors du courant adopté, courant dont personne, du reste, ne songe à sortir. Tout ce qui n'est pas style Louis XV importe peu ; on l'ignore, on le connaît à peine, on ne s'en préoccupe en aucune façon; et si, dans les années qui suivent, la découverte des ruines d'Herculanum et de Pompéi fournit des éléments nouveaux, le dessinateur, loin de se soumettre entièrement à l'influence de ces éléments et de délaisser son école, les assouplit, au contraire, jusqu'à les y faire entrer. On retrouve certainement, dans le style qui a régné de



MONTRE FLEURS ÉMAILLÉES. — MONTRE ORS DE COULEURS.

1775 à 1790, beaucoup plus de l'esprit et des idées françaises que de traces de l'influence pompéienne.

Les châtelaines, offrant par leurs dimensions un champ plus vaste que les autres bijoux, bénéficiaient les premières de ces recherches nouvelles.

Des bouquets formés de rubis et d'émeraudes se détachent sur des fonds d'onyx blanc, au milieu d'une riche ornementation rococo ou rocaille en or ciselé, comme dans la belle pièce provenant de la collection de Mme la princesse Soltikof. Cette pièce est de fabrication allemande. Puis les chinoiseries deviennent à la mode; on les reproduit en dessin d'émail bleu transparent, incrusté dans l'or. On voit un Chinois avec son parasol, se promenant dans un site orné d'escaliers fantastiques dans la manière de Meissonier. Des oiseaux, des singes, des paons, des coqs s'abritent sous des arbres imaginaires. C'est le

tandis que l'autre moitié est restée en or. Ce sont les musiciens qui sont faits en ors de couleur ciselés, et les danseurs, avec la partie du paysage sur laquelle ils se détachent, qui sont peints sur émail. Il faut avouer que cette invention est singulière. Bien que l'artiste ait pu compter sur le léger relief des musiciens pour les faire venir en avant, c'est-à-dire les mettre à leur plan, il n'en est pas moins vrai que la couleur de l'émail, étant plus éclatante que celle de l'or, donne au couple des danseurs, qui n'occupe que le second plan, une valeur plus grande que celle des personnages du premier.

Une montre très caractéristique est celle qui, au milieu d'un entourage d'ornements rocaille exécutés en ors ciselés, est ornée d'une maison chinoise à balcons, exécutée entièrement en serti de petits rubis et de petites roses.

Un délicieux et minuscule oignon, qui n'a pas plus de dix-huit millimètres de diamètre, sur lequel on voit, en peinture sur émail en plein, la Vierge et l'enfant Jésus, nous fournit encore une note différente des autres. Du reste, la collection de Mme la princesse Soltikof est aussi belle que variée. On y voit encore des montres dont les cuvettes, décorées de vernis Martin, sont soutenues par des drageoirs en or repercé et ciselé d'un travail achevé; des clefs et des cachets en agates sculptées représentant des bustes de négrillons, d'autres faits de perroquets en jaspe vert. On y voit aussi de grosses montres dont le cadran est enfermé dans un boîtier entièrement peint sur émail, aussi bien sur les côtés que sur les faces, et encore dans l'intérieur des cuvettes. Les cadrans représentent des copies de tableaux de Raphaël, et les bélières disposées avec un anneau libre, comme on en met aux médaillons, sont elles-mêmes émaillées et peintes. Sur d'autres pièces, on voit la reproduction de tableaux connus de Boucher, de C. Vanloo, de Téniers, etc., etc.; d'autres fois, ce sont des sujets mythologiques, ou bien des scènes de l'histoire sainte.



PETIT OIGNON.

Mais les artistes du XVIIIe siècle ne s'en tinrent pas là. Ils s'évertuèrent à donner à leurs montres les formes les plus singulières. On voit par exemple, au musée Poldi-Pezzoli, à Milan, une montre logée dans une pièce de bijouterie qui représente un chapeau dont un des bords est retroussé. Il est en or émaillé de diverses couleurs et pourvu d'une ganse terminée par un gland mobile qui pend en dehors.

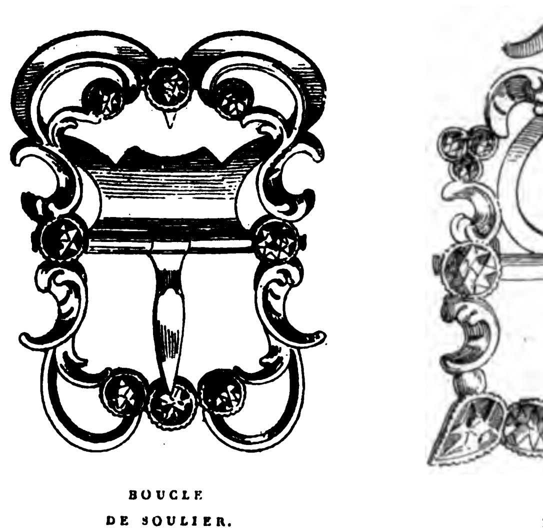
On en voit une autre; c'est une sorte de galoche pointue, le catalogue dit : pantoufle turque, ouvrant par le milieu, pour laisser voir le cadran. Le dessus de cette pièce est en émail bleu de roi, le dessous en jaune opaque avec semis bleu léger, le talon est jaune, bordé



MONTRE-PANTOUFLE TURQUE.

d'un bleu clair, et le bord de l'ouverture est cerné d'un filet blanc. Ce bijou, très soigné dans ses détails, est aussi charmant qu'original.

Pendant que les belles dames se paraient de toutes ces merveilles, les beaux messieurs et même les bourgeois suspendaient, après leurs



BOUCLE DE SOULIER.



BOUCLE DE SOULIER.

goussets, de grandes breloques qui battaient par devant sur leur culotte. Pendant le règne de Louis XVI, ils en portèrent une de chaque côté.

La mode de porter deux montres commença en 1780, et les

cordons qui y étaient attachés servaient, dit Quicherat, à cacher les fentes du pont à la bavaroise : « Voyez entrer un élégant, dit Mercier, dans son *Tableau de Paris;* il faut d'abord que ses breloques, par un joli frémissement, annoncent son arrivée. » On produisait ce bruit en se dandinant d'une certaine manière. Ces mêmes élégants portaient, outre l'épée qui fut de plus en plus à la mode, la canne à pomme d'or, la tabatière et la râpe à tabac; ils avaient encore, à leurs souliers, des boucles ornées de roses et de brillants. Voici deux dessins qui suffiront à donner une idée de la recherche de forme dont ces pièces étaient l'objet.

Bien que les femmes suivissent la même mode de porter deux montres et deux cordons terminés par de volumineux paquets de breloques, ainsi que nous le font voir les gravures du temps, plusieurs avaient conservé la châtelaine pour la maison. La peinture continuait à jouer un grand rôle dans ce bijou, si l'on en juge par la figure où sont représentés, sur émail, les portraits de cinq bergerettes. La figuration d'une couronne, les chaînes, la clef, le cachet et les entourages des peintures sont en jargons. Il était de mode alors de représenter en peinture, à plat sur un fond d'émail bleu transparent, de petits sujets pastoraux. De blanches brebis formaient le motif décoratif d'une clef de montre d'homme.

Voici un breloquet de forme assez particulière; il date des dernières années du règne de Louis XVI. Il était orné de bandes faites en petites demi-perles alternées avec des touches d'émail bleu.

Sous le premier empire, les dames portèrent des boucles de ceinture ornées de camées; mais la boucle de ceinture, qui a fait plusieurs réapparitions depuis cette époque, est un bijou qui ne peut s'installer d'une façon définitive dans les élégances de la toilette. Elle suit les alternatives de la mode qui régit la forme des robes. Le plus souvent, on la revoit lorsque revient celle des tailles courtes. On a essayé de la remettre en vogue sous le second empire, mais sans grand succès.

Sous la Restauration, il fut, pour les hommes, de mode de porter cachets et clefs sortant du gousset, pendus après un cordon. Ces cachets étaient souvent très façonnés; les détails de fabrication en étaient finement traités, ainsi que nous le voyons par ce dessin de Petiteau le père, qui date de l'année 1820 environ.

Au commencement du XIXe siècle, les hommes avaient attaché après leur montre un seul cordon de soie ou ruban qui sortait du gousset du pantalon et supportait un paquet de breloques, souvent



CHATELAINE PEINTURES SUR ÉMAIL.

très volumineux; puis après avoir porté, en 1830, ainsi que les dames,

d'abord la grande chaîne à mailles estampées, puis le grand cordon d'or, dit sautoir, ils l'abandonnèrent pour mettre à leur montre un petit bout de chaîne qui sortait du gousset et laissait pendre sur le pantalon une clef-cachet. Cette mode était pauvre; après avoir duré quelque temps, elle fut remplacée par la chaîne de gilet, qu'un crochet fixait à la boutonnière, et qui se terminait par la montre, qu'on mit alors dans la poche même du gilet. Une variété de cette chaîne allait d'un gousset à l'autre du gilet; elle était relevée au centre par un coulant tenu après une chaînette qui partait de la boutonnière; on l'appelait *chaîne américaine*.

On fit, pour les dames, de charmants crochets de ceinture ou châtelaines — c'est le nom qu'on leur donnait alors — très ouvragées. Les premières qu'on se mit à porter furent excessivement longues. Un dessin de Froment Meurice que j'ai sous les yeux, et qui date de l'année 1837, n'a pas moins de vingt-huit centimètres. Il porte, selon la coutume admise, tenus en suspension à l'extrémité de cinq longues chaînes, d'abord la montre, puis deux petits médaillons, la clef et le cachet.

BRELOQUET DEMI-PERLES ET ÉMAIL.



CLEF DE MONTRE FOND ÉMAIL.

La mode de porter la clef ne durait plus déjà, après l'invention des montres à remontoir, que celle des châtelaines longues persévérait encore. On le voit dans ce dessin de A. Falize qui date environ de l'année 1852. Falize emprunta les jolis motifs du style mauresque pour composer ce bijou qui est d'autant plus agréable à porter, qu'il n'offre aucune aspérité pouvant accrocher les dentelles et les garnitures d'autre sorte qui font partie de la toilette des dames. Fidèle au même

principe, il tira un fort joli parti, pour cet usage, des émaux opaques posés à plat dans des dessins faits de cloisons à la manière japonaise. C'est lui qui inventa ce bijou en émaux cloisonnés, qui eut un si grand succès vers l'année 1860, que des commerçants envieux tentèrent de lui en dérober le mérite et le profit. L'originalité de ces compositions, la franchise, la douceur et l'harmonie des émaux qui le coloraient, ne pouvaient certainement être dépassées. Il faut ajouter à ces qualités celle qu'elles tenaient de la finesse capillaire des cloisons qui arrêtaient les traits du dessin, car l'œil, alors habitué aux lignes beaucoup moins déliées que fournissait le travail ordinaire de champlevé fait au burin, fut d'abord surpris et bientôt charmé. Ces agréables fantaisies n'eurent qu'un temps, comme toute chose chez nous, aussi bien le mauvais que le bon. On vit des fabricants sans goût s'emparer de cette idée, y ajouter des pierreries, des émaux criards, et je crois qu'il se débita de cette laide et bête contrefaçon vingt fois plus d'objets que Falize ne vendit de ses jolis bijoux. C'est l'histoire de tous les jours. L'homme de goût tire péniblement un maigre profit d'idées qu'il a trouvées, pendant qu'à côté de lui, la piraterie commerciale en vit grassement.



CHATELAINE, STYLE MAURESQUE
(Dessin de A. Falize.)

Je laisserais cette étude incom-

plète si je ne donnais un autre dessin de Falize dont la composition est pleine de caractère. Ce crochet offrant, ainsi que les deux autres, une surface lisse et sans aspérités, emprunte tout son effet au travail de repercé, légèrement repris par le ciseleur dans quelques-unes de ses parties.



CHATELAINE EN ÉMAUX CLOISONNÉS.

CHATELAINE REPERCÉE.

Nous retrouvons, en étudiant l'histoire des crochets de ceinture, Duron et son goût persévérant pour les compositions élégantes. Dans celui-ci, c'est la lettre initiale du nom de la jeune femme à laquelle il est destiné qui forme le motif principal de la composition. Des guirlandes de roses en ors de couleur ciselés avec recherche l'enlacent gra-

cieusement. Cet arrangement, dont l'idée et la forme sont aimables, a tout à fait l'allure d'un madrigal qui, au lieu d'avoir été tourné en vers, aurait été fait en or.

Le crochet de montre de genre courant qui a eu pendant ces temps derniers le plus grand succès est sans contredit celui fait en or rouge, repercé d'un petit dessin très serré, repris par la gravure et poli à plat. Il s'en est vendu de grandes quantités. Non seulement ce genre de travail produit un effet agréable, mais il offre aussi l'avantage inappréciable, pour un bijou qui se porte à la ceinture, de n'offrir aucun relief gênant.

L'examen des travaux de bijouterie accomplis dans les cinquante dernières années offre le plus haut intérêt. Le nombre, bien que forcément limité, qu'il m'a été possible d'en réunir dans ces études suffit cependant pour faire apprécier les recherches qui ont été faites et la somme de travail qui a été produite durant cette période. La marche éclectique qui a été suivie a fait dire que le caractère propre à notre époque était de n'en pas avoir. Cela est vrai, lorsqu'on la compare à toutes celles qui l'ont précédée. Nous voyons, en effet, que tous les peuples de l'antiquité avaient adopté des types de bijoux dont ils ne s'écartaient jamais. Ces types suffisaient à leur consommation pendant de longues années qui devenaient quelquefois des siècles. Le bijou étrusque et romain a duré autant que l'empire romain. Tous les bijoux de la Renaissance ne s'écartaient pas du genre adopté à cette époque. Les transformations qu'ils ont subies, dans les siècles suivants, ont été lentes; on sent encore leur influence pendant tout le XVII[e] siècle; les règnes de Louis XIII et de Louis XIV n'en sont, à vrai dire, que la continuation, et, à chacune de ces époques, l'esprit public, porté dans une direction unique, n'aperçoit autour de lui rien autre que ce qui se fait. Là, pas d'hésitation causée par la connaissance des styles anciens, par une trop grande science des temps passés. Tout ce qui a été fait, tout ce qui a précédé est embaumé, momifié; on ne s'en occupe plus; l'idée d'y revenir, l'idée de faire autre chose que ce qui est couramment adopté ne peut germer dans aucun cerveau. Tous les efforts tendent au même but, se portent dans le même sens; chacun va perfectionnant l'œuvre de tous. Cette unité de direction, qui a été la loi dans tous les temps passés, a fait éclore ces grands ensembles d'art décoratif qui ont caractérisé certaines époques privilégiées et que nous appelons les *styles*.

Ces styles, tous ensemble, sont devenus notre héritage, héritage fatal que la science, se substituant à l'art, nous a contraints d'accepter et qui, nouvelle robe de Nessus, nous dévore jusqu'aux moelles. Tenus, par notre état de civilisation, à l'écart de tous les aliments que la nature fournit à l'imagination, nous en sommes réduits à nous en contenter. Notre grand savoir obstrue les facultés inventives de notre cerveau déjà peu sollicité par l'atmosphère ambiante, et nous pâtissons étouffés par les souvenirs.

Cependant il semble que, prévoyant ce reproche qu'on nous fait de manquer de caractère, nos dessinateurs aient tenté d'y échapper. Les inventions faites dans cette période de cinquante années rappellent, il est vrai, un style quelconque; aucune n'en est la reproduction. Jamais la Renaissance n'a conçu de bijoux semblables à ceux de Froment Meurice, qui s'en est inspiré; les serpents de Robin ne sont ni grecs ni romains, pas plus que les nœuds et les cuirs de Marchand ne sont Renaissance ou XVIIIe siècle. Les bracelets de Crouzet ne sont pas plus algériens que les compositions de Duron ne sont de style Louis XV. Petiteau, Falize prenaient partout leurs charmantes inventions, sans copier aucun bijou d'aucune époque, et Dutreih, n'obéissant qu'à son inspiration naturelle, ne les prenait nulle part que dans son cerveau. Je passe tous ceux de grand renom qui fabriquent encore, parce qu'ils n'ont pas achevé leur œuvre. Ils viendraient grossir, si je pouvais les énumérer, la liste glorieuse des chercheurs qui ont tenté d'élargir ou de franchir le cercle dans lequel notre industrie se meut.

Les producteurs contemporains, auxquels on adresse le reproche de manquer de caractère propre, ont fait cent fois plus d'efforts que les anciens n'en faisaient lorsque, dans un sillon tout tracé, ils suivaient paisiblement la marche bien définie et indéfinie de leurs styles. Ces efforts, il est vrai, ont été accomplis dans des sens les plus opposés les uns aux autres; ils ont manqué d'unité dans la direction, et peut-être est-ce à cette cause qu'il faut attribuer leur stérilité. Mais ce fait même ne résulte-t-il pas de la nécessité de sacrifier au goût public, qui, par une anomalie singulière, a toujours évolué à contresens du progrès qu'il invoque, ne laissant à rien le temps nécessaire à son développement? Faute d'encouragement, ces efforts n'ont, pour ainsi dire, produit que des embryons.

Taine a dit[1] : « Par cette correspondance exacte et continue, on

1. *La philosophie de l'art en Italie*, p. 163.

voit que si le grand art et son milieu sont contemporains, ce n'est pas un hasard qui les assemble ; c'est que le second ébauche, développe, mûrit, gâte et dissout avec soi le premier, à travers les accidents du grand pêle-mêle humain et les jets imprévus de l'originalité personnelle. Il apporte et emporte l'art à sa suite. » Et puis encore[1] :... « Dernière preuve de la dépendance qui attache l'originalité individuelle à la vie sociale et proportionne les facultés inventives de l'artiste aux énergies actives de la nation. » Peut-être dira-t-on que je vais, à propos de bijouterie, chercher mes citations bien haut. C'est que je crois fermement qu'il n'y a pas de *petit art*. Il y a l'art, ou rien. L'histoire est là pour démontrer que jamais un art n'a progressé seul. Les orfèvres de talent ont toujours été les contemporains des grands peintres et des grands sculpteurs.

Jamais, je le répète, il n'a été fait, en un espace de temps aussi restreint, une aussi grande dépense de forces et d'imagination que dans le nôtre. Le sphinx, qui maintenant s'appelle *la mode,* a tout impitoyablement dévoré.

Nous voici à la fin de la dernière des sept études qui composent ce travail. On a pu remarquer dans chacune des six premières qui sont la bague, le pendant d'oreille, le collier, le bracelet, la broche et la coiffure, que les ouvrages faits en diamants tendent de plus en plus à se substituer, en France et dans la grande consommation, aux ouvrages en bijouterie. Seule, la châtelaine a résisté à cet envahissement. La richesse lui sied mal. Tous les efforts qui ont été tentés pour l'en couvrir ont échoué. Le XVIIIe siècle avec ses musettes, ses chapeaux fleuris, ses lyres et ses colombes, a dû revenir à la ciselure, après une tentative malheureuse de la remplacer par des brillants. Le XIXe a renouvelé le même essai, sans mieux réussir. La cause paraît donc être jugée. La châtelaine, dernier refuge du travail du bijoutier, le préservera peut-être d'un oubli complet.

La décadence de l'art du bijoutier date, en effet, du jour où la joaillerie commença à lui être préférée ; et lentement, mais sans discontinuer, depuis lors jusqu'à nos jours, cette décadence s'est accentuée davantage. Peu à peu la mode de briller, de faire parade de sa richesse, s'installa dans nos mœurs et se substitua à la notion intelligente des choses qui relèvent du goût, et le goût s'est amoindri. On peut certai-

1. *La philosophie de l'art dans les Pays-Bas,* p. 171. Germer Baillière, éditeur, 1869.

nement considérer cette évolution comme une des causes qui ont contribué à établir l'infériorité du bijou moderne par rapport à l'ancien, et joindre cette cause aux deux autres qui font l'objet du premier chapitre, car, dans l'industrie, ce qui ne se fait plus se désapprend.

Que l'habileté ait passé des mains du bijoutier dans celles du joaillier, cela ne suffit pas, parce que ce dernier se meut dans un champ forcément restreint et ne conserve qu'une bien petite partie des traditions techniques. Il n'emploie qu'un seul métal, l'argent. Il ne lui fait subir qu'une, deux, trois préparations au plus, toujours invariablement les mêmes qui sont l'embouti, puis l'ajustage et le sertissage des pierres. L'effet qu'il cherche à obtenir ne varie pas davantage; c'est toujours, à l'aide du seul diamant, le plus d'éclat, le plus de richesse possible. De quelque nature, de quelque couleur que soit l'objet qu'il a choisi pour modèle, feuille de rose, plume d'oiseau ou poil d'animal, c'est toujours par une surface couverte de brillants qu'il la représentera.

Qu'il y a loin de cette uniformité de but, de moyens et de résultats, à la variété infinie des effets qu'obtient le bijoutier, à la quantité de matériaux qu'il emploie, à la somme des travaux qu'il doit savoir exécuter! Tous les métaux lui sont familiers, le platine, l'argent, le fer. Il marie leurs teintes à celle de l'or, qu'il sait rendre jaune, rose, vert, gris et blanc, suivant l'alliage qu'il lui impose. A côté de cette palette métallique, il possède les nielles, les émaux de toutes couleurs, opaques, transparents. Il les couche dans des champs flinqués et guillochés, il les emprisonne dans des cloisons déliées, il les pose en creux et en relief, il utilise leur transparence pour accentuer et colorer diversement les sujets obtenus en basse taille, il se sert de leur opacité pour modeler en ronde bosse des motifs auxquels la peinture au feu viendra donner la coloration nécessaire. Il ajoute encore à ces ressources celles que lui apportent les pierres de tout ordre, le vert pré de l'émeraude, le bleu céleste du saphir, le rouge ardent du rubis, les chatoiements de l'opale, le bleu tendre de la turquoise. Il faut, pour monter ces pierres, qu'il fasse œuvre de joaillier, qu'il les ajuste d'abord et les sertisse ensuite. Puis vient l'emploi des perles, du corail, de l'ambre et même de l'ivoire. Il taille et monte les jaspes, les agates, les sardoines, les lapis, le cristal de roche. Les travaux d'incrustation sur ces pierres lui sont aussi familiers que sur le fer.

Si nous passons de l'examen des couleurs dont il dispose à celui des formes qui lui sont accessibles, le champ devient plus vaste encore,

car nulle ne lui est interdite. Il peut parcourir l'échelle entière de la création : l'herbe des champs, la fleur, l'insecte, l'oiseau, tous les êtres vivants qui peuplent les mers et la terre, jusqu'à la figure humaine. La matière qu'il emploie se prête à tout, les moyens de la travailler sont nombreux. Il peut, à son gré, mouler et fondre plein ou creux comme le fabricant de bronze, prendre sur pièce comme l'armurier, tordre comme le ferronnier et repousser comme l'orfèvre. Les procédés de découpage et d'embouti lui sont familiers, la gravure et la ciselure font partie intégrante de sa profession. A la liste de ces ressources infinies, il faut ajouter encore que, dans la nature des matériaux qu'il emploie, rien ne s'oppose à l'exécution de chefs-d'œuvre d'art. L'or et les émaux se prêtent à tout et rendent en raison directe du talent avec lequel ils sont travaillés. Nos ancêtres nous ont laissé des œuvres qui ne nous permettent pas d'en douter.

Je reconnais que les ouvriers joailliers produisent des ouvrages d'une grande élégance et d'une jolie invention, et je me hâte de constater qu'ils ont d'autant plus de mérite à le faire, que les ressources dont ils disposent sont moindres. Le premier écueil qu'ils rencontrent sur leur route provient de la richesse même de la matière qu'ils emploient. En effet, l'éclat aveuglant est l'ennemi de tout modelé ; sa puissance rayonnante est telle, qu'elle confond ensemble tous les plans et qu'on ne peut arriver à reproduire avec succès, par le procédé de la joaillerie, que des motifs traités autant que possible en silhouette, c'est-à-dire placés les uns auprès des autres, de façon que les découpures de chacun d'eux se détachent nettement, soit sur le vide, soit sur un fond d'une autre nature qui les mette en valeur.

Tout compte fait, la joaillerie n'est qu'une branche de la bijouterie qui, favorisée par la mode, s'est développée seule, aux dépens de l'arbre entier. Ce développement disproportionné est d'autant plus fâcheux, que le joaillier ne s'exerce, ainsi qu'on vient de le voir, qu'à un genre de travail spécial et limité pendant ce temps, tous les autres, beaucoup plus nombreux et très variés, qui sont employés à la fabrication du bijou, se pratiquent de moins en moins et tendent à tomber en désuétude et à être oubliés.

CHAPITRE IX

OUTILS ET PROCÉDÉS

TEMPS PRÉHISTORIQUES

LE MARTEAU, L'ENCLUME, LE STYLET ET LE CREUSET DE PIERRE

Hypothèses.

Une opinion admise aujourd'hui est que l'or a été, de tous les métaux, le premier que l'homme ait travaillé[1].

Les premiers torenticiens furent donc des orfèvres. Ce fait s'explique aisément.

La nature, qui semble s'être plu à envelopper la connaissance des autres métaux d'un double mystère, d'abord en les plongeant dans les entrailles du globe terrestre, puis en les y maintenant à l'état de minerai, a semé à profusion, dans certaines contrées, l'or à la surface du sol et dans le cours des eaux, et l'a livré à l'état de *métal,* c'est-à-dire prêt à être employé pour ses besoins.

Ne faut-il pas admirer cet ordre des choses qui fit tout d'abord

1. L'or, à cause de son éclat, de sa pureté inaltérable, de la facilité avec laquelle on le découvre ou on l'extrait dans les contrées où il est naturellement répandu, de sa malléabilité qui le rend propre à être travaillé sans beaucoup de peine, est vraisemblablement le premier métal dont les hommes aient fabriqué et orné des objets à leur usage. C'est ce qu'attestent les découvertes de quelques-uns de ces objets même ayant appartenu aux plus anciens peuples, ou la mention que nous en trouvons faite à une époque très reculée de leur histoire. (Charles Daremberg et Edm. Saglio, au mot *aurifex.*)

connaître à l'homme la substance métallique parvenue à son état définitif, et qui l'amena à découvrir peu à peu les moyens de s'en rendre maître et de l'utiliser, réservant pour plus tard de le mettre aux prises avec les minerais de cuivre ou de fer, lorsque la connaissance qu'il aura acquise des propriétés du métal le stimuleront à en augmenter le nombre?

Le musée de Saint-Germain nous fait voir une pépite d'or percée à l'une de ses extrémités, qui a été trouvée suspendue au cou d'un naturel de l'Amérique du Sud. Cette trouvaille concorde avec la supposition que tout le monde a pu faire, à savoir que le premier bijou d'or dut être une pépite. Une pépite d'or brillant au soleil, c'est encore à présent excessivement joli; c'était, dans l'origine, le plus beau de tous les corps solides qu'on eût sous les yeux. L'esprit d'investigation naturel à l'homme fit que bientôt ceux qui avaient trouvé l'or en découvrirent la malléabilité. Le métal frappé à coups successifs entre deux pierres[1], dont l'une faisait office de marteau et l'autre d'enclume, en s'écrasant, s'élargit et s'allongea; puis, subissant la loi commune à tous les corps métalliques, il s'écrouit par l'effet de ce travail et put être employé à divers usages.

Lorsqu'un jour, le hasard ou la volonté le soumit au contact du feu, il reprit sa malléabilité première, il redevint mou. Cette découverte dut sembler bien étonnante. Elle permit de reprendre et de continuer l'opération du battage indéfiniment, et devint, par ce fait même, le point de départ de l'art de transformer le métal. Quelle fut la destination des premières lames d'or? Servirent-elles à des usages domestiques, ou devinrent-elles tout d'abord des ornements de parure? On peut supposer qu'elles servirent à ces deux emplois; mais, à coup sûr, une large part fut faite à la parure. Les feuilles amincies, découpées, couvertes de dessins tracés au stylet de pierre, dessins qui, exécutés en creux d'un côté, apparaissaient en relief de l'autre, des pointillés obtenus par le même procédé, fournirent bientôt des plaques et des bandes qu'on fixa sur la coiffure et sur les vêtements. Que cette même idée ait pu se produire sur différents points du globe, à des

1. Il a été trouvé des quantités considérables de marteaux en diorite, en granit, en silex, en porphyre, en gneiss et autres sortes de pierres, dans les quatre premières cités fouillées par le docteur Schliemann. On en trouve aussi en Chaldée et dans les terramares de l'Émilie. Plusieurs exemplaires sont dans la collection chaldéenne du Louvre, et un grand nombre dans les musées de Reggio et de Parme. (*Ilios*, Schliemann.)

époques variées correspondant au développement propre de chaque civilisation, il n'en faut pas douter. Chacun de nous a remarqué qu'un enfant mis en possession d'une feuille mince d'étain découvre presque aussitôt la propriété qu'elle possède de prendre et de conserver les empreintes des corps durs avec lesquels on la met en contact. La même découverte dut être faite, en tous lieux, lorsque l'homme eut pour la première fois une feuille d'or mince entre les mains, car la malléabilité de l'or natif, supérieure à celle de l'étain, est telle que tout corps solide qu'on y applique y laisse une trace. Chacun des coups donnés pour l'aplanir y imprimait à la surface une trace toujours la même; c'était un accident, une fissure, un point marqué dans la pierre qui faisait l'office du marteau, dont le métal gardait chaque fois l'empreinte. L'observation amena l'ouvrier primitif à tirer bientôt parti de cette sorte d'estampage involontaire, à en diriger les effets, à faire, en un mot, la première bractée. On a trouvé, paraît-il, des feuilles d'or travaillées de cette façon, au milieu des ruines de Ninive, en Crimée, dans la basse Italie, en Égypte, en Sardaigne et jusqu'au Mexique.

Ces ornements, qui durent être en usage dès les premiers temps du séjour de l'homme sur la terre, se perpétuèrent en se perfectionnant jusqu'à l'époque historique. On en retrouve particulièrement la trace chez les Orientaux, dont les longues robes, les coiffures et les armes étaient couvertes de ces plaques à profusion. Si le premier bijou fut une pépite, le second fut la bractée.

Tout porte à croire que l'usage des premières bractées remonte à une période inconnue de l'ancienne civilisation asiatique, et qu'il fut introduit sur le sol de la Grèce soit par les Pélasges, soit par les Hellènes. Il est très remarquable qu'on n'en trouve aucune trace en Égypte.

La découverte du trésor de Mycènes vient de jeter un jour extraordinaire sur cette question. Bien que le docteur Schliemann [1] se complaise à considérer les bijoux qu'il renfermait comme ayant appartenu à Agamemnon et à ses compagnons, cependant il est permis de croire qu'ils remontent à une époque antérieure à celle qui vit naître le Roi des rois.

Le caractère du dessin de la plupart des bractées, fait de courbes et de lignes flexueuses, rentre bien dans le tempérament des Asia-

1. *Mycènes*, du Dr Schliemann.

tiques occidentaux, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui et tel probablement qu'il n'a jamais cessé d'exister. Il est vrai qu'elles ne sont pas toutes semblables; il en est qui représentent des papillons, d'autres des poulpes, des étoiles, et des anémones de mer, etc.; aussi peut-on admettre qu'elles constituent une sorte de collection faite dans un espace de temps plus ou moins long, par ceux qui en furent les propriétaires, à une date qui est vraisemblablement antérieure aux temps héroïques. Mais ce qui leur donne un grand air de parenté entre elles, c'est une sorte d'accord qui résulte du calme, de la douceur et de la tranquillité de leur expression. Ici, rien de terrible et de farouche; tout semble avoir été vu par des yeux et rendu par des imaginations que les visions terribles n'ont pas encore hantées et perverties. Point de figures d'épouvante, point de typhons anguipèdes, point de harpies; tout y est simplement vu et simplement rendu dans son sens ornemental; la pieuvre elle-même, loin de prendre un horrible aspect, contourne élégamment ses tentacules pour le plaisir des yeux : elle devient presque aimable. Sur la plupart de ces compositions, la flore et la faune marines s'épanouissent à souhait, dans leur primitive sincérité et dans leurs beautés élémentaires. Tout y est simple. L'homme, dans cette première période d'étonnement et de contemplation, n'a pas encore eu l'idée d'ajouter sa propre image à la représentation des spectacles qui l'entourent. C'est comme un essai qu'il tente, l'esquisse d'un tableau qu'il achèvera plus tard, le jour où, résumant toutes ses admirations, il évoquera, dans une brillante synthèse, l'image de la beauté achevée et fera sortir Vénus triomphante du sein de cette mer dont la puissance créatrice, dont la sublime fécondité lui apparaissent inépuisables.

Tout ce bagage ornemental révèle une sérénité dans l'observation, une tranquillité d'âme, on dirait presque une sécurité morale que rien n'est venu encore troubler. Il semble qu'il appartienne à ces temps heureux que l'antiquité a si poétiquement surnommé l'*âge d'or*. Cependant les qualités remarquables qui distinguent la fabrication de ces superbes pièces nous montrent assez clairement que l'industrie qui les a produites s'exerçait déjà depuis de longues années et qu'elle avait acquis une très grande habileté. Cette suite d'observations corrobore l'opinion que j'ai déjà émise, que la bractée fut la forme du bijou le plus ancien après la pépite.

Il faut rapprocher des bractées trouvées à Mycènes, qui sont à

peu près les plus anciennes que nous connaissions, celles qui ont été découvertes à Kertch. Ces dernières, qui datent d'environ 400 ans avant J.-C.[1], appartiennent, selon toute apparence, à la dernière période qui vit fleurir ce bijou. Mais si la fabrication en est restée la même, combien l'inspiration s'en est modifiée ! Les imaginations poétiques, douces ou terribles, y ont pris la place de l'énonciation simple et naïve ; les monstruosités y coudoient les élégances ; mais les unes et les autres offrent à peine un souvenir lointain de la nature. Tout y est tourné au symbolisme, et l'on a lu dans le cours de ces études que le sens de plusieurs de ces anciens mythes était déjà oublié, perdu du temps de Pausanias.

Il est cependant curieux de voir que la mode des bractées, qui peut-être n'a jamais été usitée par la nation grecque proprement dite. bien qu'elle semble l'avoir été par ses prédécesseurs et qui, à coup sûr, ne l'était plus à l'époque dont je parle, se soit conservée aussi tard chez d'autres peuples. Ce fait prend un intérêt d'autant plus grand, que, parmi tous les objets trouvés dans la sépulture de Koul-Oba, la plus grande partie, tels que masques de gorgone, danseuses, sphinx ailés, etc., est certainement de fabrication ou d'inspiration grecque ; ils se trouvent mêlés à d'autres bractées d'une fabrication simple et primitive, qu'on dirait appartenir aux premiers âges du monde.

Il faut encore remarquer que plusieurs des personnages ensevelis à Kertch avaient le visage couvert d'un masque d'or, comme ceux qui ont été trouvés à Mycènes. Ces coïncidences ne laissent pas que d'établir un certain rapport entre ces deux civilisations, séparées par un espace de douze à quinze siècles peut-être, puisque, d'après les évaluations, c'est environ 2000 ans avant J.-C. qu'eut lieu l'invasion des Pélasges sur le territoire grec.

Ce mode d'emploi de l'or natif, qui limitait les proportions de l'objet qu'on voulait fabriquer au volume même du morceau de métal qu'on avait trouvé, dura jusqu'au jour où l'homme en eut découvert la fusibilité. Un accident, un hasard peut amener cette découverte. Une lame d'or oubliée, ou laissée trop longtemps soumise à l'action du feu, fut peut-être retrouvée en grenaille, et l'anxiété de tous dut être vive jusqu'au jour où un sage, un penseur, eut trouvé les éléments précieux de la reconstruction dans le fait même de la destruction qui

1. *Antiquités du Bosphore cimmérien,* de Gilles.

venait de se produire. Il creusa une pierre qu'il plaça au centre du foyer, et, réunissant dans cette cavité plusieurs morceaux d'or, il les laissa fondre ensemble de façon qu'ils fussent réunis en une seule masse par l'action du feu. Combien de temps demanda la découverte de ce procédé qui paraît aujourd'hui si simple, et que de labeurs furent perdus, avant qu'on fût parvenu à en déterminer les lois !

A partir de ce jour, l'homme au marteau de pierre ne connaît plus les limites de sa fantaisie; tout lui devient possible. Il n'écrase plus seulement le métal, il le forge en tous sens, l'étire en barres, en tiges plus ou moins longues et fines, le tord, le contourne, l'emploie sous tous les volumes et l'applique à tous les usages. On peut croire que le marteau, l'enclume, le stylet et le creuset de pierre furent, pendant une période considérable, les seuls outils employés, et l'or le seul métal connu.

PÉRIODE HISTORIQUE

LE MARTEAU, L'ENCLUME, LES TENAILLES, LE STYLET OU CISELET OU PETIT CISEAU A FROID

On se ferait une fausse idée de l'époque que nous venons d'examiner, et dont la dernière période est celle de la pierre polie, si l'on se représentait des êtres sauvages ornés de bijoux d'or. C'est en Orient qu'il convient de placer les scènes hypothétiques, mais cependant vraisemblables que j'ai cherché à reconstituer, à l'époque très éloignée et non encore démontrée scientifiquement, où les Orientaux faisaient, comme tous les autres peuples ont fait après eux et successivement, usage d'instruments de pierre[1]. Or s'il est permis de juger par analogie de l'état d'une civilisation disparue, en la rapprochant d'une autre civilisation que l'on connaît, je vois dans le savant ouvrage de M. Alexandre Bertrand[2] que nos pères, pendant cet âge de pierre, dont ils se sont contentés si longtemps, et dont ils semblent n'avoir abandonné les usages qu'à grand'peine, jouissaient d'un état social très développé à bien des égards. Ils cultivaient nos principales céréales et fabriquaient des tissus[3]. Le musée de Saint-Germain conserve des morceaux d'étoffes provenant de l'âge de pierre, dans la salle réservée aux antiquités lacustres.

Il est très supposable que les peuples d'Asie, placés dans un milieu naturel plus favorable aux développements de toutes sortes que nos aïeux les Gaulois, se trouvaient, à l'époque où ils faisaient encore usage d'instruments en pierre polie et avant la découverte du bronze et du fer, tout aussi civilisés que ceux-ci le furent plus tard en traversant la même phase. Cette époque du premier état de la civilisation

1. Depuis que ces lignes sont écrites, il a été trouvé des outils de pierre, haches, scies, etc., etc., dans les fouilles faites sur l'emplacement présumé de Troie.
2. *Archéologie celtique et gauloise.* Préface, p. IX.
3. *Odyssée,* p. 203.

asiatique se trouve être considérablement éloignée, si l'on veut bien tenir compte de ce fait que les Égyptiens possédaient le fer 2500 ans au moins avant notre ère, et qu'il est présumable qu'ils l'avaient importé de l'Orient.

Mais il importe de bien constater que les évolutions successives que nous désignons par les dénominations de l'âge *de la pierre, du bronze et du fer* ne se sont pas accomplies de la même manière dans tous les pays. M. Alexandre Bertrand dit que nous n'avons aucune raison de croire que partout, tant en Occident qu'en Orient, l'usage du bronze a précédé l'usage du fer; car, d'après la tradition biblique, Tubalcaïn travaillait déjà le fer bien avant le déluge. D'après son assertion, plusieurs peuples de l'Afrique auraient connu le fer, sans jamais s'être servis du bronze proprement dit; l'âge de bronze y aurait été à l'état légendaire, à l'état de souvenir conservé dans les chants nationaux; enfin, dès le temps même d'Homère, le bassin de la Méditerranée était en plein âge du fer.

Mais qu'ils aient été de bronze ou de fer, il est certain que pendant de longs siècles, l'enclume et le marteau, auxquels vinrent bientôt s'ajouter les tenailles, furent les seuls outils de l'orfèvre. Nous en trouvons la preuve dans un des passages d'Homère auquel il vient d'être fait allusion. La scène se passe à Pylos[1], et l'ouvrier qui travaille l'or, χρυσοχόος, du nom de Laercée, mandé par Nestor, vient, tenant dans ses mains ses outils d'airain, instruments de son art, l'enclume, le marteau, les tenailles *faites avec art,* avec lesquels il travaillait l'or. Le vieux cavalier Nestor donna l'or à l'ouvrier, etc.

N'y a-t-il pas dans cette qualification *faites avec art* toute une révélation, et n'y voit-on pas clairement indiqué que la tenaille est le dernier venu des trois outils? Cette expression éveille dans l'esprit d'un orfèvre tout un monde d'idées. Elle lui fait entrevoir les tâtonnements nombreux qui accompagnaient tous les premiers essais, elle lui laisse deviner que la plupart de ces outils primitifs saisissaient mal le métal qu'il fallait mettre en œuvre, *ne mordaient pas,* comme on dit encore de nos jours, et elle lui indique clairement que les tenailles de l'orfèvre Laercée *mordaient bien.*

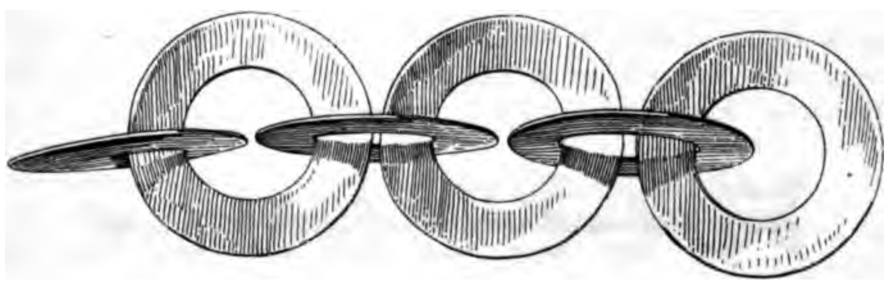
Il faut encore admirer ici le soin que le vieux rapsode apportait à rendre la couleur locale, car il fait arriver son orfèvre avec des outils

1. *Odyssée,* ch. III.

de bronze, lorsqu'il peint une scène qui se passe dans le Péloponèse environ 1200 ans avant notre ère, alors que, de son temps, c'est-à-dire 300 ans plus tard, l'usage des outils de fer avait, depuis longtemps déjà, pénétré en Grèce.

Mais retournons dans cet Orient mystérieux qui semble avoir été le berceau de toutes les connaissances humaines, et du centre duquel nous avons dû faire partir les premiers travaux d'orfèvrerie. Avec les trois seuls outils connus alors, les formes et le nombre des marteaux ayant été modifiés suivant le besoin, les torenticiens exécutèrent des chefs-d'œuvre dont on aurait quelque peine à se faire une idée de nos jours, si l'ordre des événements n'avait voulu que cette civilisation si prodigieusement avancée, il y a plus de quatre mille ans, ne se fût comme figée tout à coup et n'eût conservé, sur certains points du globe, les mêmes procédés primitifs qu'elle employait à cette date reculée. Elle ressemble en cela à ces aiguilles arrêtées sur le cadran d'une horloge au moment d'un grand événement, comme destinées à en marquer éternellement l'heure.

J'ai vu en 1883, à l'exposition d'Amsterdam, une grande chaîne faisant partie des objets envoyés de Tunisie. Cette chaîne avait été fabriquée dans une bourgade perdue dont j'ai oublié le nom, par

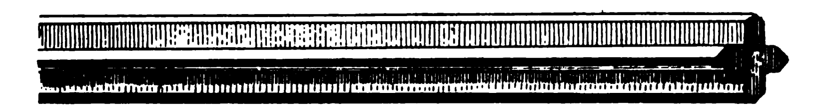


CHAINE FABRIQUÉE EN TUNISIE.

quelque ouvrier ambulant sans doute, comme ils le sont encore presque tous dans les contrées barbaresques, dans les Indes et dans tout l'Orient, auquel on avait fourni l'or, comme dans le récit d'Homère. Cette chaîne était composée de grands anneaux d'un or très fin. Ces anneaux avaient à peu près quatre centimètres de diamètre, ils étaient plats et minces comme de la carte et faits chacun d'un seul morceau sans assemblage. Ce fait fut absolument constaté par les praticiens réunis qui composaient, à Amsterdam, le jury de la classe de la bijou-

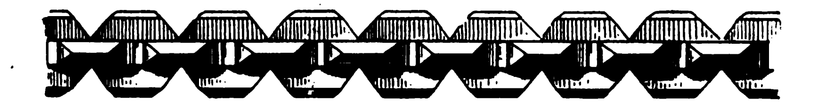
terie, qui n'y purent, malgré leurs recherches, y trouver la moindre trace de soudure. Cependant il avait fallu faire pénétrer ces anneaux les uns dans les autres, les emmailler, pour me servir d'un terme technique. Cette chaîne faisait l'effet d'un problème posé à notre industrie moderne, par cette industrie des premiers âges, dont la tradition s'est perpétuée dans certains milieux, à travers les siècles. Elle avait été faite à l'aide des trois outils primitifs : l'enclume, le marteau et la tenaille, auxquels était venu s'adjoindre peut-être le ciseau ou ciselet qui fut, nous l'avons vu tout à l'heure, une des trouvailles de l'âge de pierre. Voici comme l'ouvrier avait procédé.

Il avait préalablement, avec la plane du marteau, forgé son lingot de façon à lui donner quatre faces égales, c'est-à-dire exacte-



LINGOT PRÉPARÉ

tement la forme de la règle à tracer le papier, dont les écoliers se servent de nos jours. Puis, à l'aide d'un autre marteau pointu en forme de ciseau, il avait tracé successivement, sur chacune des quatre faces de la règle d'or, un angle creux longitudinal. Son lingot ainsi préparé avait acquis, dans toute sa longueur, une forme dont la coupe eût représenté une croix. A l'aide du même marteau tranchant, il avait



opéré ensuite une série de sections régulièrement espacées sur chacune des quatre arêtes, mais en prenant bien soin d'en contrarier les dispositions, de façon que les sections faites sur une des branches de la croix se trouvassent intercalées entre les sections faites sur l'autre. Présentant ensuite au bord de l'enclume successivement chacune des faces plates formées par les épaisseurs des branches de la croix, et saisissant son marteau à face plane, il les avait écrasées doucement et progressivement, jusqu'à les étendre beaucoup. A un moment donné de ce travail et peut-être le ciseau aidant, chacun des diagrammes s'était

séparé naturellement de ses deux voisins. Il ne restait plus alors à l'ouvrier qu'à présenter tour à tour à l'enclume, et en les tournant avec la main, à mesure qu'il les frappait, chacune des pièces ainsi détachées, de façon à en régulariser la surface sur tous les points de la circonférence, et à les amincir autant qu'il était nécessaire. Après cette dernière opération, la chaîne était achevée, superbe, sans soudure et presque sans déchet. De plus, elle était lisse, polie et brillante comme la plane du marteau et la table de l'enclume; et le métal, écroui par les coups du marteau, ne pouvait se plier ou se déformer, bien qu'il fût d'un titre fort élevé.

On pourrait donner d'autres exemples des résultats extraordinaires obtenus par le marteau seul, et de l'habileté prodigieuse de ceux qui en faisaient usage dans les temps reculés; je préfère en citer des spécimens plus récents que nous devons à nos ancêtres les Gaulois.

Tous les torques en or exposés au musée de Cluny sont obtenus par le même procédé, c'est-à-dire qu'ils ont d'abord reçu une forme cruciale ou autre par le travail de forge, et qu'ils ont été tordus ensuite, de façon à présenter plus ou moins l'aspect d'une vis. Il faut y admirer particulièrement l'énorme bracelet catalogué sous le numéro 4975, du poids de six cent dix-huit grammes, dont j'ai donné le dessin au chapitre concernant les bracelets. C'est, en son genre, une merveille d'habileté et de précision. Les deux extrémités, conservées droites à dessein, lorsqu'on en opéra la torsion, indiquent suffisamment la préparation première que le lingot subit au marteau.

Dans la grande orfèvrerie, le maniement de cet outil si simple, si primitif, atteignit un degré de perfection tout à fait extraordinaire et fut poussé à un tel point qu'il se jouait de toutes les difficultés. Mais cette considération sort du cadre de cette étude qui ne doit embrasser que la bijouterie seule. Je ne puis cependant m'empêcher de relater ici un récit de Pline qui y trouve naturellement sa place. Il dit que la plus ancienne *statue d'or massif* fut faite avant qu'il en existât une de ce genre en bronze. Elle était placée dans le temple d'Anaïtis, la Vénus arménienne. Elle fut mise en pièces lors de l'expédition d'Antoine chez les Parthes. Cette statue était du genre appelé *holosphyraton*, travaillée au marteau et sans aucun vide. Diodore de Sicile, parlant des trois statues colossales qui étaient placées sur le faîte du

temple de Bel à Babylone, dit qu'elles étaient d'or et travaillées au marteau [1].

La Bouterolle.

La bouterolle est faite d'une tige de fer ou de bois dont l'extrémité inférieure a la forme d'une boule. On s'en sert pour obtenir des bosses ou des creux en frappant avec cette partie arrondie sur la feuille d'or qu'on veut emboutir, et qu'on a préalablement placée sur un bloc de plomb destiné à amortir et à régler le coup. C'est, à proprement parler, un *marteau de forme* dépourvu de manche, qui doit être aussi ancien que le marteau simple. Lorsque l'embouti qu'on veut obtenir demande une grande force, on frappe avec un marteau ordinaire sur l'extrémité opposée au côté arrondi. Il y a des bouterolles de toutes les grosseurs.

Le Fourneau.

Nous trouvons les premières traces du fourneau à fondre dans les anciens dessins d'Égypte, en même temps que celles de la soufflerie destinée à activer la chaleur du foyer. Il est probable qu'à la même époque le creuset de terre était également inventé et avait remplacé le godet de pierre primitif.

Deux outres de moyenne grandeur posées sur le sol et reliées au foyer par des conduits de roseaux, tel était l'appareil de la soufflerie. Un homme se tenait debout, un pied sur chaque outre, et pesait de tout son poids, successivement, sur chacune d'elles, relevant tour à tour celle qui venait d'être vidée, à l'aide de cordons qui y étaient fixés.

On trouve encore, dans beaucoup de parties sauvages et barbares de l'Afrique [2] et de l'Asie, des fourneaux à courant d'air, élevés au-dessus du sol en forme de cylindre ou de cône tronqué, qui ont évidemment conservé la forme traditionnelle. Quelques restes subsistent encore au milieu des scories des mines d'argent de l'Attique. Mais il

1. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Daremberg et Saglio, au mot *Aurum*.
2. Ch. Daremberg et Saglio, au mot *Caminus*.

est vraisemblable qu'à l'époque grecque, la soufflerie primitive, dont on vient de lire la description, avait été abandonnée pour celle qu'on voit représentée sur un vase à figures noires, qui peut dater du VIe siècle avant J.-C., où le courant d'air est activé au moyen d'un soufflet fait d'une seule outre plus grosse, posée également à terre et qui est mise en mouvement, probablement avec l'aide d'une palette ou d'une planche et à bras d'homme.

Homère nous représente Vulcain procédant à la fonte du métal qui va lui servir à fabriquer les armes d'Achille. Or il importe de se souvenir que, bien qu'il nous soit présenté dans ce récit comme fabricant d'armes, il exerçait aussi beaucoup d'autres métiers qui, à cette époque, n'en faisaient qu'un seul. Il était à la fois forgeron, armurier, serrurier, chaudronnier, taillandier, fondeur, orfèvre et bijoutier. Il travaillait, selon le besoin, le fer, l'airain, l'étain, l'or et l'argent; en un mot, il travaillait le métal. C'est dans le même atelier qu'il accomplissait tous ces différents travaux, et les outils qu'il employait pour la fabrication des armes d'Achille étaient les mêmes qui lui avaient servi à faire, pour Thétis et Eurynome, des agrafes, des bracelets, des épingles de cheveux et des colliers d'or. C'est donc dans un atelier où se fabriquait l'orfèvrerie, que le récit nous introduit.

Au moment où Thétis vient d'entrer[1], Vulcain, pour la recevoir, arrête ses soufflets et les détourne; puis, lorsqu'il a entendu les ordres de la déesse, il les dirige de nouveau du côté du feu et leur ordonne d'agir. Ils soufflent dans vingt fourneaux à la fois, et le vent qu'ils exhalent, attisant la flamme, varie suivant que Vulcain se hâte ou se ralentit, afin de seconder l'achèvement de son œuvre. Le tableau est grand et peut fournir une assez belle idée de la puissance industrielle d'alors, où tout cependant s'accomplissait avec des moyens primitifs. Dans sa belle forme, il nous apprend un détail qui n'est pas sans intérêt : c'est que les soufflets étaient mobiles et ne s'ajustaient aux fourneaux qu'au moment de la fonte. On peut aisément en conclure qu'ils posaient sur le sol ainsi que celui qui est décrit plus haut.

Mais ces outres auxquelles Vulcain ordonne d'agir, ces outres qui exhalent si puissamment le vent qu'elles attisent la flamme dans vingt fourneaux à la fois, nous donnent l'idée d'une grande force et nous aide à comprendre que l'imagination poétique d'un peuple amoureux

1. *Iliade*, ch. XVIII.

des images soit partie de cette idée de l'outre vomissant le vent, pour inventer les outres d'Éole. Voyez le récit qu'en fait Homère. Ce dieu (Éole) reçut Ulysse dans ses États, et, pour lui donner une marque de sa bienveillance, il lui fit présent de plusieurs peaux, *où les vents étaient enfermés.* Les compagnons d'Ulysse, croyant y trouver de l'or et de l'argent, ouvrirent ces peaux, d'où les vents s'échappèrent, firent un désordre épouvantable et causèrent une tempête si furieuse, qu'Ulysse faillit perdre tous ses vaisseaux.

Il faut croire que l'engin que nous appelons maintenant un soufflet a mis bien du temps à recevoir la forme définitive que nous lui connaissons, car voici la description d'un soufflet de forge au XIIe siècle[1] : « Lorsque les béliers sont tués, on ne fend pas les peaux, mais on les ouvre par les parties postérieures. Dans cet état on les renverse, afin de les arracher entières; les remplissant de paille, on les fait un peu sécher et on les laisse, dans une préparation de lie et de sel, une journée et deux nuits. La troisième, on les tire en les retournant en longueur, mais plus en largeur; on les oint et on les tire de nouveau. Après cela, on fait au soufflet une tête en bois qui passe par le cou et on l'attache, et dans cette tête, un trou par lequel on passera un tube en fer. En deçà de la largeur du soufflet, on place quatre bois, dont deux sont unis entre eux et liés par le milieu, et deux cousus ensemble dans le soufflet, de façon que les joints soient dans le milieu dessus et dessous. Là, on coud deux anses de la même peau : l'une dessus, plus petite, dans laquelle on met le pouce; l'autre plus grande, dessous, où l'on introduit les quatre autres doigts. Ces choses achevées, posez le tube en fer dans l'ouverture du fourneau, des charbons et du feu; soufflez pour que le fourneau sèche. »

Il faut, pour bien comprendre ces derniers mots, savoir que l'ouvrier, avant de faire son soufflet, vient de construire son fourneau, en forme de pot, en pierre et en argile, avec des cercles de fer crépis d'argile dedans et dehors. A cette époque, les ouvriers faisaient tout eux-mêmes; nous aurons l'occasion de le constater encore plus d'une fois.

Mais un fait d'une grande importance est de voir qu'au XIIe siècle on connaissait les fourneaux à air. Le moine Théophile en indique très clairement la construction et il ajoute pour terminer : « ... Cela fait, on mettra des charbons ardents mêlés à d'autres éteints. Bientôt le

1. Moine Théophile, *Diversarum artium schedula*, cap. IV.

vent pénétrant par les ouvertures du dessous, ***sans le secours du soufflet,*** fait jaillir la flamme, et tout ce qu'on y place de métal se liquéfie sur-le-champ de lui-même. »

Il est difficile de concevoir, puisqu'on était en possession de ce secret, au XIIe siècle, comment il se fit que l'usage ne s'en répandit pas, et que depuis on continua, malgré cette nouvelle invention, d'employer des soufflets pour les fourneaux de fonte, et ce presque jusqu'à nos jours. Tous mes contemporains ont vu, dans leur jeunesse, fondre l'or, à l'aide d'un gros soufflet fixé dans le plafond par une carcasse en fer. Un apprenti le mettait en mouvement, en tirant une chaîne qui y était appendue. Cela s'appelait : *tirer la vache,* sans doute en souvenir de son origine.

Aujourd'hui le fourneau à air lui-même tend à être remplacé par le fourneau à gaz qui supprime tout attirail. Le creuset, placé au centre d'un manchon de fer, y reçoit circulairement de puissants jets de gaz en combustion, et la fusion du métal s'y opère en fort peu de temps.

Le Creuset.

Les artisans, dans l'antiquité, fabriquaient eux-mêmes leurs creusets. Nous retrouvons la même coutume au moyen âge[1] et la composition des terres alors employées pour leur fabrication est restée à peu près la même. Les creusets réfractaires se font avec 2 et 3 de ciment pour 1 d'argile crue et donnent à l'analyse, suivant Berthier, de 65 à 70 de silice, de 20 à 30 d'alumine, et de 2 à 10 d'oxyde de fer selon leur provenance[2].

Le creuset est posé, pendant l'opération de la fonte, sur un petit disque en terre réfractaire qui a reçu technologiquement le nom de *fromage.*

La Filière.

Les plus anciens bijoux laissés par les Égyptiens et ceux trouvés dans l'enceinte troyenne nous démontrent, à n'en pas douter, que

1. Moine Théophile, cap. XXI et LXI.
2. *Dictionnaire encyclopédique*, E.-O. Lami, à l'article *creuset.*

l'étirage du fil d'or était connu dès la plus haute antiquité. Mais il ne semble exister aucune indication sur la matière dont les filières étaient faites. Si elles étaient en fer, comme les nôtres, la rouille les a détruites. Il ne serait pas impossible qu'il en eût existé en pierre. Une des découvertes les plus récentes, une invention qui date d'hier, n'a-t-elle pas doté notre outillage moderne de filières en rubis et même de filières en diamants, qui nous rendent des services inappréciables et sont de beaucoup supérieures aux filières d'acier, lorsqu'il s'agit d'obtenir un fil d'une ténuité extrême. Mais il suffit d'avoir pu constater que les Égyptiens connaissaient l'usage du fer 2500 ans avant Jésus-Christ et qu'ils obtenaient des fils d'or excessivement fins, parfaitement lisses et égaux dans toute leur longueur, ce dont on peut se convaincre en regardant les sceaux qui datent du xx[e] siècle, pour acquérir la certitude qu'ils se servaient déjà de filières à cette époque reculée. D'autre part, les spirales en bronze, qu'on se rappelle avoir été importées en Europe par le chemin du Caucase, dès le VIII[e] siècle avant notre ère, attestent que l'art de la tréfilerie était également pratiqué dans d'autres contrées.

Le Ciselet.

Nous avons vu le style de pierre employé pour tracer des motifs ornementaux sur des lames d'or mince. L'ivoire, l'os et même l'arête de poisson ont dû être employés aussi à fabriquer des styles; plus tard, le cuivre servit au même usage; mais le jour où le fer fit son apparition, l'art de repousser le métal subit de profondes modifications, et la ciselure proprement dite vint au monde.

Nous venons de voir qu'il est vraisemblable que les Égyptiens connaissaient l'art d'en extraire le minerai, de le fondre et de le forger, dès le xx[e] siècle avant notre ère; mais cet art était resté longtemps un secret pour les peuples de notre continent. A cause de sa rareté et de la difficulté qu'on avait à l'obtenir, il y fut, à une époque reculée, plus estimé que l'or. Aux temps homériques il y était encore rare, car lorsqu'Achille célèbre des jeux pour les funérailles de Patrocle, un des prix qu'il décerne est un morceau de fer. Ce morceau de fer, dépouille d'Éétion qui régnait à Thèbes, a été rapporté de l'Asie Mineure par Achille, après qu'il eut tué ce prince, et le récit nous fait connaître

qu'Achille, le considérant sans doute comme une chose précieuse, l'avait fait mettre dans ses vaisseaux *avec d'autres richesses*[1]. Aussi en raison de cette rareté du fer, l'usage du style ou du ciselet en autre matière dura-t-il fort longtemps. On lit dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*[2] :

« De véritables ciseaux en bronze, en pierre et même en os, pointus et tranchants, à tranchants droits ou arrondis en forme de gouge, ont été recueillis parmi les débris des civilisations les plus primitives. On trouve des outils semblables améliorés déjà, avec d'autres instruments de l'âge de bronze, dans les cités lacustres; quelques-uns sont munis d'une douille ou d'une tête. Les Égyptiens, dès la plus haute antiquité, employèrent une grande variété d'instruments de la même espèce, en pierre, en cuivre, en *fer*. »

La connaissance du fer chez les Orientaux, de même que chez les Égyptiens, remonte à une époque bien antérieure à celle de son introduction en Europe, car les marbres de Paros nous apprennent que six cent cinquante-six ans avant la première Olympiade, date qui correspond à celle de 1481 avant J.-C., le fer était introduit en Grèce par les Dactyles Idéens[3].

Cette connaissance devait avoir pour résultat de leur faire devancer considérablement les autres peuples dans l'art de travailler le métal et particulièrement l'or. C'est une des raisons qui nous aident à comprendre leur supériorité, en même temps qu'elle doit nous persuader que la ciselure, la gravure proprement dite, et aussi l'estampage ou l'art de faire des poinçons et des matrices, appartienent aux peuples d'Orient.

Nous avons vu les feuilles d'or mince employées, dès l'origine, à l'ornementation de leurs vêtements.

Ces bractées primitives, naïvement tracées, se transformèrent peu à peu. Le style ou traçoir fut remplacé par le ciselet, qui permit d'obtenir des reliefs plus accentués et aussi d'en varier les épaisseurs. Le trésor de Mycènes nous a fourni de nombreux spécimens de ce genre

1. *Iliade*, ch. XXIII.
2. Ed. Daremberg et Saglio, à l'article *caelum*.
3. On ne verra peut-être pas ici sans intérêt les dates de l'introduction du fer dans diverses contrées. Les voici telles que les donne M. Alexandre Bertrand. « Le fer n'a pénétré en Grèce qu'au XVe siècle avant J.-C.; on ne le voit en Italie qu'au XIIe siècle et au VIIe siècle seulement en Gaule. Le nord de l'Europe ne l'a connu qu'après l'ère chrétienne. » (*Archéologie celtique et gauloise*, p. 12. Alexandre Bertrand.)

de travail. C'est une grande quantité de boutons ou disques plats en or mince, qui ornaient des vêtements et des armes. Un rang tout entier de ces objets a été trouvé régulièrement disposé, le long d'une épée en bronze à deux tranchants, dont le fourreau de bois avait été détruit par le temps. Un grand nombre de ces boutons sont décorés de méandres sans fin, de spirales, de rosaces dont les interstices sont remplis par des points en relief; d'autres représentent des papillons, des plantes aquatiques. L'un des plus remarquables est formé par un polype dont le corps qui remplit le centre et les tentacules qui retombent des deux côtés forment un ensemble décoratif très remarquable. Il paraît que ce motif a été fréquemment employé par les Mycénéens et dans toutes les îles qui, avant leur hellénisation, étaient occupées par les Kares. On y trouve ce monstre à plusieurs bras taillé dans la pierre et peint sur les tessons de leur poterie.

Une grande plaque formant pectoral et ornée de courses de spirales; de grandes fleurs tenant le milieu entre l'étoile de mer et la fleur végétale et dont toutes les parties sont recouvertes d'une petite ornementation serrée, frappée au pointeau; des oiseaux, des chats, des griffons, des cerfs, tous objets disposés pour être cousus dans le costume, complètent ce trésor. Il y faut encore ajouter des bandes de front ou diadèmes plus larges au centre et terminés en fuseaux de chaque côté, dont l'ornementation se trouve formée par une série de cercles concentriques allant en diminuant vers les extrémités.

Les objets composant cette trouvaille datent des XIIIe et XIIe siècles avant notre ère; c'est le commencement de la période gréco-orientale [1]. Ils sont antérieurs de plus de deux siècles aux faits célébrés par Homère dans l'*Iliade*. L'industrie qui les a produits est venue de l'Asie, où sans doute elle existait déjà depuis longtemps. L'emploi du ciselet et l'art du repoussé peuvent donc, sans aucune hésitation, être fixés à une époque antérieure au XIIIe siècle avant notre ère.

Le Poinçon, la Matrice.

Déjà dans ces bractées fort déformées du reste, à cause de leur

1. *Manuel d'archéologie grecque*, Max. Collignon, p. 22.

mollesse et de leur peu d'épaisseur, il semble possible de constater l'emploi de l'estampage.

On ne tarda pas sans doute à voir combien le travail au ciselet demande de temps et de soins. Les vêtements étaient bordés sur une grande largeur et quelquefois couverts, dans toute leur étendue, de ces ornements d'or. On s'aperçut bientôt que la production ne pouvait satisfaire aux besoins de la consommation. C'est alors que la nécessité, sans doute, suggéra à l'industrie l'idée d'établir, en bronze probablement, le relief ou le creux d'un sujet, et à l'aide de ces poinçons ou de ces matrices, d'obtenir par la frappe un aussi grand nombre de plaques ornées qu'on le désirait.

Il semble que l'invention de l'estampage remonte aux temps les plus reculés, peut-être à la période préhistorique. Les premières matrices purent être faites en bois, en os ou en pierre. Les premiers estampés n'étaient, en somme, que des empreintes d'un dessin en creux dans lequel on poussait une feuille d'or mince. Mais lorsque le bronze fut trouvé, il dut remplacer le bois et la pierre, parce qu'il réunissait, à la résistance et à la solidité de la pierre, une partie de l'élasticité du bois. Peut-être les premières matrices en airain furent-elles obtenues, comme les haches de l'âge de bronze, par le procédé du moulage.

Le Burin et l'Échoppe, et suite de la Matrice.

Peut-être aussi connut-on, dans certaines contrées, l'art de les graver en creux, car les nombreuses intailles faites dans le métal, qui nous restent des Égyptiens, et qui leur servaient de sceaux, nous montrent que cet art leur était familier. Le poignard trouvé dans le tombeau de la reine Aah-Hotep nous démontre que l'usage du burin était pratiqué dès le XVIIIe siècle avant notre ère.

Le tranchant de l'arme est en or, entourant une lame centrale faite d'un bronze noirâtre, sur lequel se détachent des inscriptions et des figures incrustées[1]. D'autres objets encore, dont les dessins creusés dans le métal sont remplis de substances noires ou colorées, nous donnent la certitude que non seulement l'art d'intailler des figures

1. Mariette Bey, *Notice sur le musée de Boulaq*, 1864.

dans le métal, mais aussi celui de l'intaille, pour y faire des incrustations, était pratiqué en Orient dès la plus haute antiquité. Or ce travail d'incrustation sur bronze nécessite absolument un tranchant de fer. J'ajouterai que même le fer s'émousse très rapidement lorsqu'il entaille un alliage aussi résistant que l'airain, et qu'il ne serait pas déraisonnable d'admettre que les Égyptiens possédaient un moyen pour le durcir, peut-être *la trempe,* ou un équivalent de la trempe. Mais dès longtemps la rouille a dû détruire jusqu'aux derniers vestiges de ces petits outils si délicats, vestiges qui auraient pu nous éclairer sur ce point.

En tout cas, il est raisonnable d'admettre que les mêmes outils qui creusaient l'airain pour y pratiquer des incrustations pouvaient être utilisés pour graver des matrices ou des poinçons de la même matière. Cependant ces procédés paraissent avoir été employés plus particulièrement en Asie Mineure, à cause justement des bractées dont ces derniers avaient coutume de charger leurs vêtements.

Les antiquités du Bosphore Cimmérien, conservées au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, renferment un grand nombre de ces bractées, obtenues par le procédé de l'estampage. J'en ai fait une relation assez détaillée au commencement du chapitre consacré à l'examen des broches et des fibules. On se rappelle que les mêmes sujets y sont fréquemment répétés et que toutes sont munies à leur circonférence, soit de petites pattes forées, soit simplement d'une série de trous destinés à les coudre sur les étoffes.

Je ne puis m'empêcher de voir, dans l'emploi de ces bractées, l'usage qui a précédé celui de ces riches et éclatantes broderies d'or, dont les Orientaux ont, de tout temps, été si friands. Il semble en effet que, du jour où l'art de tréfiler l'or fut poussé assez loin pour que ce métal pût être employé à broder les étoffes et à y simuler l'application directe d'ornements en or estampés, l'ancienne mode dût être abandonnée. Car les bractées avaient le quadruple inconvénient de charger les vêtements d'un poids insupportable, d'accrocher et d'endommager tout par leurs angles, de se déformer par l'usage et de se découdre parfois. Elles furent remplacées par les paillettes, qui ne sont que de petites bractées miroitantes, qu'on mélangeait aux fils métalliques dont on passementait les étoffes. On sait à quel degré de perfection les Orientaux sont parvenus, dès les temps reculés, dans cet art de l'application et de l'emploi de la broderie, et qu'ils n'ont jamais cessé d'y exceller.

Malgré cette sorte de dérivation de la bractée, le principe qui présidait à sa fabrication dut n'être pas abandonné; mais elle fut appliquée à d'autres usages. Elle continua d'orner les armes, les objets de toilette et les meubles. L'Orient n'a jamais cessé de s'en servir ; il nous vient souvent encore aujourd'hui, de ces contrées éloignées, des objets remarquables qui en font foi.

Le Ciselet.

(Suite.)

Le procédé de l'estampage, originaire probablement de l'Asie centrale, après avoir pénétré en Europe par l'Asie Mineure, l'île de Rhodes et l'île de Cypre, fut usité en Grèce. Mais il ne semble pas que ce peuple si admirablement doué en ait fait un très grand cas. Ses penchants élevés l'attiraient d'un autre côté; c'est vers les travaux de ciselure que se dirigea toute son attention.

Jusqu'au jour où les Grecs saisirent le ciselet et le conduisirent d'une main élégante et sûre, modelant l'or à leur gré, le rétreignant, le pétrissant comme une cire molle, on peut dire que les secrets de sa puissance étaient restés ignorés. Il n'avait servi qu'à tracer ces bractées, dont le mérite consistait plus encore dans l'éclat et la richesse qu'elles ajoutaient au costume, que dans leur valeur artistique. Mais lorsque les notions plastiques, s'étendant de proche en proche, pénétrèrent dans l'industrie, le jour où le statuaire entreprit de prendre une feuille d'or et de l'animer du souffle de son art, ce jour-là, le travail au repoussé fut inventé réellement. C'est alors qu'on vit apparaître ces œuvres admirables dont la Grande Grèce, l'Étrurie et plus tard l'Italie de la Renaissance conservèrent les belles traditions, sans y rien pouvoir ajouter.

On sait que le travail de repoussé consiste à prendre une feuille d'or sans défauts, à lui donner préalablement, à l'aide du marteau, de la bouterolle, du gros ciselet et même en s'aidant de la tenaille, la forme générale du sujet qu'on veut reproduire. Cette préparation se fait à l'envers du métal, c'est-à-dire que les outils produisent sur la feuille d'or, en la frappant et en la poussant par-dessous, les reliefs

généraux qui devront apparaître par-dessus. Lorsqu'elle est achevée, l'ouvrier retourne la pièce et, se servant de ses ciselets, trace et modèle les détails de son sujet, en tirant parti de toutes les bosses qu'il a su préparer habilement, selon leur destination.

Aujourd'hui, les ciseleurs, après qu'ils ont fait la première préparation, remplissent le creux de leur pièce d'un ciment préparé à cet effet. Ce ciment, qui conserve toujours une certaine plasticité, leur fait une sorte de coussin, qui atténue la violence et la sécheresse du coup de ciselet, et leur permet d'unir, dans leur travail, la douceur et l'énergie du modelé. Mais il n'en a pas été toujours ainsi. On peut presque affirmer que toutes les pièces qui ont été obtenues par le procédé du repoussé, au commencement de notre ère, et dans nos contrées, l'ont été sans le secours du ciment. L'autel d'or de l'empereur Henri II d'Allemagne, donné par lui à la cathédrale de Bâle, au commencement du XIe siècle et qui est conservé au musée de Cluny, me semble l'indiquer suffisamment, et le moine Théophile, dans son chapitre LXXVII *du Travail au repoussé,* et dans d'autres où il s'occupe du même sujet, paraît absolument ignorer l'usage du ciment. Tout ce travail était fait en l'air, d'abord par derrière, puis repris par devant. Un enfant frappait, pendant que l'ouvrier dirigeait son ciselet. Au chapitre XIII, le moine Théophile donne la description des ciselets qui sont les mêmes que ceux employés de nos jours. Les indications concernant le perloir et le frisoir y sont très précises.

Il est cependant certain que les ciseleurs grecs et étrusques faisaient usage d'un mastic équivalent à notre ciment. Il leur eût été, en effet, impossible d'obtenir, par le travail en l'air, les merveilleux résultats de force, de douceur, de finesse et de précision qu'on admire dans leurs œuvres.

Les artistes de la Renaissance l'employaient également, les mémoires de Benvenuto Cellini ne nous laissent aucun doute à cet égard, et depuis, la tradition s'en est conservée jusqu'à nos jours.

Une peinture de Pompéi, retraçant l'arrivée de Thétis chez Vulcain, représente un ouvrier qui cisèle un casque. Il tient le ciselet d'une main et le marteau de l'autre. A ses pieds, sont trois marteaux de formes différentes[1].

1. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.*

Le Moulage.

Le ciselet servait et sert encore à reprendre les pièces fondues et moulées. Lorsque ces pièces refroidies sortent du moule de sable dans lequel le fondeur les a coulées, on en gratte préalablement la calamine; puis l'ouvrier ciseleur promène son ciselet sur chacune des parties, en cherchant à leur rendre leur fraîcheur et leur accent[1].

La priorité chronologique de l'un ou l'autre procédé, du repoussé ou de la fonte, a beaucoup exercé la sagacité des commentateurs, sans pouvoir être absolument déterminée. Mais est-il nécessaire que l'une des deux inventions ait précédé l'autre? L'activité humaine, s'exerçant sur tant de points à la fois, n'a-t-elle pas pu se développer ici, dans un sens, et là, dans un autre. Ces deux opérations n'ont rien de commun entre elles, elles procèdent de données opposées; il n'est donc pas nécessaire de chercher à les relier, comme si l'une avait dû découler de l'autre.

Nous savons que les Égyptiens fondaient de petits ouvrages en or, dont un assez grand nombre est conservé dans les galeries du Louvre et dans beaucoup d'autres musées. Sans vouloir rouvrir la discussion, il est permis de douter que ces objets soient antérieurs aux premières bractées, dont la fabrication est si simple, et qui représentent les premières tentatives du travail au repoussé. Or je ferai cette observation, justement à l'appui de ce que j'ai dit plus haut, que les bractées semblent être originaires de l'Asie, et que les Égyptiens ne paraissent en avoir jamais fait usage.

On sait que les objets en métal fondu peuvent être moulés pleins ou creux. Le creux s'obtient à l'aide d'un noyau de terre qu'on place habilement dans le moule, avant d'y couler l'or en fusion. L'invention de ce procédé est attribuée à Théodore Rhœcus de Samos, opinion qui la fait dater de l'an 550 avant Jésus-Christ. Or il est permis de contester cette date et cette origine de l'invention du moulage à noyau, quand on se trouve en présence de la statue en bronze d'un personnage de la Ve ou VIe dynastie, conservée au Louvre, dont le caractère abso-

1. Le cadre de cette étude ne comporte pas tous les développements qu'entraîne un tel sujet. On les trouvera admirablement exposés dans le *Dictionnaire encyclopédique* publié par E.-O. Lami, à l'article *ciselure*, signé L. Falize.

lument pharaonique ne permet pas de suspecter l'âge, et qui a été moulée à noyau, ainsi que l'indiquent trois ou quatre défectuosités du métal à travers lesquelles on voit clairement que le bronze est creux et rempli de sable ou de ciment.

Le Burin et l'Échoppe

(Suite.)

A part les travaux d'incrustation dont il est parlé plus haut, on peut affirmer que le maniement du burin ne fut jamais, dans l'antiquité, poussé à un grand degré de perfection. On en faisait du reste un usage assez restreint, et tout l'art consistait alors à pousser devant soi un trait toujours égal, qui cernait la forme qu'on voulait représenter.

Au moyen âge, l'ouvrier faisait ses échoppes, ses burins et ses ciselets, aussi bien que ses autres outils. Voici la recette pour faire le burin, que donne le moine Théophile dans son chapitre XI : « Avec de l'acier pur, on fait un fer de la longueur du grand doigt, gros comme une paille, plus gros au milieu et carré. L'un des bouts se place dans un manche; à l'autre on lime l'un des angles, celui de dessous jusqu'à celui de dessus qui est limé fin en pointe. Ce fer se trempe chaud dans l'eau. » Au chapitre XI, il décrit des échoppes variées de formes; il les appelle des *fers à creuser*.

Les émaux de basse taille, qui consistent à préparer dans l'or un creux modelé en bas-relief, destiné à recevoir des émaux transparents qui laissent apparaître le modelé en l'enrichissant, semblent être les travaux les plus anciens révélant l'emploi de l'échoppe au travail qu'on appelle *ramolayé,* poussé à sa dernière perfection.

Quant au burin, on a pu voir qu'il a, ainsi que l'échoppe, été employé dans les temps anciens; mais ce n'est vraiment que du jour où la gravure en taille-douce fut inventée et perfectionnée, que date la connaissance parfaite de l'art de s'en servir. Il faut lire à ce sujet les recommandations faites par Bousquet, maître orfèvre à Paris en 1702, dans un recueil de spécimens de travaux à l'usage des jeunes apprentis graveurs, intitulé *Livre de taille d'épargne.* Il enseigne comment le burin doit être affûté, et fait ressortir, en l'appuyant d'exemples, à

quelle variété de faire, à quel degré de perfection, la gravure peut atteindre, selon que le burin est bien ou mal préparé.

Le Foret.

Tant que les bractées furent à la mode, un coup de pointeau suffisait pour y pratiquer les trous nécessaires à leur emploi; mais, lorsqu'on fit des bijoux en or plus épais, il fallut trouver un autre moyen. C'est sans doute alors que le foret et le porte-foret ou vilebrequin furent inventés. On trouve représentée, dans les peintures égyptiennes, la manière dont était construit cet outil, et celle dont on en faisait usage. La pointe acérée, ou foret, destinée à perforer le métal, était fixée sur une tige d'environ vingt centimètres de long, dont l'autre extrémité tournait librement dans une sorte de manche en bois ayant la forme d'un champignon. Le milieu de la tige était strié d'une spirale autour de laquelle roulait la corde de l'archet ou violon. Après que l'ouvrier avait enroulé la corde, il plaçait la pointe de son foret à l'endroit qu'il voulait percer et il maintenait tout l'appareil à cette place, en appuyant la paume de la main gauche sur le manche en bois, pendant qu'il imprimait, de la main droite, un mouvement de va-et-vient à l'archet, de façon à faire tourner le vilebrequin; ce moyen n'a pas été sensiblement modifié de nos jours. Notre porte-foret, muni de sa poulie et appuyé par l'une de ses extrémités contre une cheville en bois tenant à l'établi, est mis en mouvement par le même procédé. On emploie aussi une tige tournée en spirale comme celle des Égyptiens; mais c'est un coulant, faisant à l'intérieur un pas de vis s'ajustant à la spirale qu'on monte et descend successivement, qui fait tourner l'appareil. On emploie encore un instrument appelé *Drille,* fait d'une longue tige de fer, munie en bas d'une sorte de disque en cuivre assez pesant qui fait l'office de volant, quand la tige est mise en mouvement par un manche de bois qu'elle traverse, et qui y est fixé transversalement par une lanière en peau d'anguille. Le bois, qu'on fait descendre et monter successivement sur la tige de fer où s'enroule la lanière, la met en mouvement.

La Lime.

Pendant longtemps la lime dut être un outil des plus imparfaits. Le travail qu'on appelle *la taille* de la lime et qui consiste en petits traits creux, égaux et serrés, ménageant entre chacun d'eux une arête régulière et vive, et devant être inclinés et croisés d'après certaines règles, demande à être fait avec une grande perfection pour que l'outil soit bon.

On a trouvé en Italie, près de Nocera, en même temps que des pinces à chauffer en fer et un vilebrequin assez semblable au premier de ceux que je décris plus haut, des limes qui étaient en bronze. Je crois bien qu'elles ne pouvaient servir qu'à travailler le bois, mais ces limes en bronze ne prouvent certainement pas qu'il n'en existait pas en fer dans les temps antiques, et que la rouille a pu détruire. Aussi nous est-il impossible de juger comme elles étaient faites. Seuls, les travaux de bijouterie qui nous restent de différentes époques peuvent nous aider, par la manière dont ils sont traités, à faire quelque lumière sur la question. Or nous avons vu la lime jouer un rôle presque nul dans l'antiquité. Pour parler le langage d'atelier, l'antiquité ne nous a pas laissé d'*ouvrage de lime;* c'est seulement vers les XII[e] et XIII[e] siècles de notre ère, que les biseaux apparaissent dans les bijoux, pour nous révéler que la lime cesse, à cette époque, d'être un racloir, qu'elle se perfectionne et qu'elle va bientôt donner naissance à des travaux ayant un caractère spécial. A moins que, renversant la proposition, on ne préfère admettre que les architectes du XII[e] siècle, ayant fait un grand emploi du biseau, l'idée de les imiter soit venue aux orfèvres, et que le perfectionnement de la lime — perfectionnement indispensable pour accomplir ces sortes d'ouvrages — n'en ait été le résultat, ce seraient alors les travaux qui auraient donné naissance à la lime, ou tout au moins aux qualités qui en ont fait un outil inestimable.

Le moine Théophile, qui assiste à l'éclosion de ce nouveau mode de travail, décrit, dans les chapitres XVII et suivants, les formes de limes en acier les plus variées. Voici comme il explique leur fabrication : «..... Après avoir battu les lames d'acier selon la grandeur que désire leur donner l'ouvrier, on les égalise *au rabot;* dans cet état on les taille avec un marteau à deux tranchants. On en taille aussi d'autres

avec le *fer à couper.* » L'outil appelé ici fer à couper n'est autre que celui que nous appelons aujourd'hui cisaille, outil formé de deux ciseaux réunis dont on se sert pour couper le métal. On s'en servait pour tailler les limes les plus fines sans doute, en frappant de leur tranchant, autant de fois qu'il le fallait, le morceau d'acier dans toute sa longueur. Je laisse à penser combien devait être inférieur le résultat obtenu par ce procédé. On les taillait aussi avec un couteau. Le moine recommande, pour les tremper, de brûler au feu de la corne de bœuf, de la racler, d'y ajouter un tiers de sel et de broyer fortement et de les en revêtir avant de les porter au feu. Il prescrit aussi la vieille graisse de porc, etc., etc. Au chapitre X, il donne la description d'une lime faite d'une lame d'acier creusée en gouttière sur son épaisseur et taillée dans le creux, qui sert à détacher des grains, sur des fils d'or et d'argent gros et fins.

De nos jours, la taille des limes se fait à la mécanique, dans des fabriques spéciales, comme tous les autres outils employés par nos ouvriers, qui n'ont plus la peine de les fabriquer eux-mêmes. Elles sont beaucoup meilleures sans doute.

Le Chalumeau, la Soudure.

Nous avons déjà pu apprécier l'adresse avec laquelle les premiers orfèvres se servaient du marteau avant que la soudure eût été découverte, mais nous ne l'avons examinée que sous le côté spécial qui consiste à amener un morceau d'un seul tenant à une forme, à une destination voulue. Nous n'avons pas examiné quel mode d'assemblage ils employaient pour réunir ou rattacher ensemble deux ou plusieurs morceaux.

Le procédé qu'ils employaient nous est expliqué par certains objets de bronze qui ont été retrouvés et dont tous les joints sont maintenus par des rivets. Homère ne paraît pas avoir connu d'autre moyen que ce mode mécanique d'assemblage. De sorte qu'à deux mille huit cents ans de distance, nous voyons l'industrie moderne employer, pour la construction de la grande statue de l'indépendance des États-Unis, les procédés qui étaient en usage chez les Grecs, c'est-à-dire le battage et le repoussé au marteau, et l'assemblage, à l'aide de rivets,

des morceaux ainsi préparés. Ce mode de travail qui nous est démontré avoir été pratiqué par les Grecs était bien certainement répandu depuis longtemps en Orient. On peut être à peu près certain que, dans le principe, tous les objets en métal se fabriquaient ainsi et que les torenticiens d'alors ont excellé dans ce genre de travail, jusqu'au jour où la soudure fut inventée. Il a été trouvé, dans les fouilles faites sur l'emplacement présumé de Troie, un oiseau d'or fait de deux plaques embouties qui sont assemblées à l'aide de rivets[1].

Tout le monde sait que l'opération de la soudure consiste à réunir et à fixer ensemble deux ou plusieurs morceaux de métal, en provoquant la fusion d'un autre métal ou d'un alliage métallique, à l'endroit de leur assemblage. Il est donc indispensable, pour que cette opération réussisse, que la fusibilité du métal ou de l'alliage qui doit faire fonction de soudure soit plus grande que celle des pièces qu'on veut souder. S'il en était autrement, les pièces elles-mêmes fondraient sous l'action du feu en même temps que la soudure.

Il ne faut pas confondre la soudure au grand feu dont je parle, avec la soudure d'étain qui se fait à l'aide du fer chaud et dont je n'ai pas à m'occuper ici. Ces deux opérations n'ont aucun rapport entre elles.

Voici comme opère l'ouvrier pour faire une soudure au grand feu :

Lorsqu'il a attaché ensemble les deux morceaux qu'il veut souder l'un à l'autre, il met sur l'assemblage, à l'aide d'un pinceau imbibé de borax qu'il a délayé dans l'eau, une rangée de parcelles de soudure qu'on appelle paillons; puis il envoie, avec un chalumeau dans lequel il souffle, la flamme d'une lampe sur les deux morceaux liés ensemble, sans se préoccuper de chauffer particulièrement la soudure. Lorsque le tout, chauffé à un certain degré, devient rouge, la soudure entre en fusion et coule d'elle-même dans l'assemblage qu'elle remplit.

La soudure est de l'or allié à un titre moins élevé que l'or dont est faite la pièce qui doit être soudée, car le degré de fusibilité des alliages d'or est en raison inverse de l'élévation de leur titre. C'est dans la constatation de ce fait, et ensuite dans son application, que réside l'invention de la soudure d'or.

Les bijoux égyptiens nous permettent de fixer d'une façon précise non pas la date même de cette invention, mais tout au moins la date la plus ancienne à laquelle il est démontré qu'elle était employée par

1. *Ilios*, par le Dr Schliemann.

eux. Le beau scarabée trouvé dans la sépulture de la reine Aah-Hotep est muni de pattes d'or qui sont soudées après le corps[1]. Une bague au nom de Touthmès III, conservée au Louvre, est munie de rondelles destinées à renforcer les trous des spatules. Ces rondelles sont soudées à l'or. Ces deux objets datent de la XVIIIe dynastie, c'est-à-dire de 1800 ans avant notre ère.

Les cloisonnés les plus anciens que nous ayons à Paris, qui sont les pectoraux numéros 593, 534, 535, 524 et 521, ont tous leurs cloisons soudées à l'or. Le numéro 521 date de Ramsès II, et le numéro 524 provient des fouilles du Sérapéum. Ces pièces remontent conséquemment à la XIXe dynastie, soit 1400 ans avant J.-C.

On peut donc être certain que la soudure d'or était connue des Égyptiens 1800 ans avant notre ère, qu'ils en faisaient encore usage 400 ans plus tard, et qu'ils n'ont cessé d'en faire usage depuis lors. Les Grecs, en en attribuant l'invention à Glaucos de Chio, à peu près 700 ans avant notre ère, nous disent bien clairement qu'ils ne l'ont connue que 1100 ans au moins après les Égyptiens.

On trouve dans les peintures égyptiennes[2] la représentation très précise du *chalumeau* dont on fit usage en Égypte et dans les pays orientaux bien avant l'époque où la soudure paraît avoir été connue des Grecs. Dans ces peintures, le chalumeau est tantôt un simple roseau, tantôt un tube dont l'extrémité effilée est précédée d'un renflement où se dépose l'humidité qui pourrait faire obstacle à l'air insufflé sur les flammes. Cet instrument est le même dont nous nous servons encore.

Le moine Théophile, dans son chapitre LXXVI, donne la manière de faire de l'or doublé d'argent, à l'aide de la soudure : « Après qu'on a soudé la bande d'or à la bande d'argent, l'argent étant du poids de douze écus et l'or du poids d'un écu, on les bat ensemble jusqu'à ce qu'on obtienne une bande très mince. Ce produit ressemble à de l'argent qui serait doré d'un côté. » Il ajoute : « On en taille aussi d'étroites courroies dont on recouvre au rouet le fil de soie, pour en tisser des franges d'or *à l'usage des pauvres,* de la même façon qu'en or pour chez les riches. »

1. Mariette Bey, *Musée de Boulaq.*
2. Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie,* planches 163, 370 et 388.

Le Borax et la Lampe à souder.

Le borax, qui est employé par nos ouvriers pour aider à la fusion de la soudure [1], semble n'avoir pas été connu des anciens. On suppose qu'ils le remplaçaient par une substance qu'ils appelaient ***chrysocolle*** dont Pline donne la description. C'était une substance minérale verte, qu'on employait après l'avoir pulvérisée, probablement de la malachite ou hydro-carbonate de cuivre ou vert-de-gris. On mélangeait cette substance avec de l'urine d'enfant ou du nitre, en la pilant dans un mortier de cuivre. Pline ajoute que ce mélange, appelé ***santema,*** servait à souder l'or qui contenait un alliage d'argent, mais que celui qui contenait du cuivre se contractait et prenait difficilement la soudure [2].

Le borax paraît n'avoir pas été employé par les ouvriers du moyen âge. Le moine Théophile, dans son chapitre L, qui traite de la soudure d'or, donne une recette qui pourrait bien avoir quelque rapport avec le procédé décrit par Pline, car il y est aussi question de sel et de cuivre réduits en poudre, probablement à l'état de vert-de-gris. Au chapitre suivant, il indique la composition de la soudure en prescrivant de mêler à l'or qu'on emploie, un tiers de cuivre et de fondre ensemble, puis lorsqu'elle est coupée, d'en fixer les paillons à leur place, avec de la farine délayée dans de l'eau, ce qui exclut absolument l'idée qu'il connaissait l'emploi du borax.

La lampe à souder moderne, qui servait avant l'appropriation du gaz, rappelait assez la forme antique pour qu'on pût croire, sans trop se hasarder, qu'elle avait toujours eu cette forme. C'était un ovale creux, se rétrécissant du côté du bec comme la lampe antique. L'huile en occupait le creux où la grosse mèche plongeait par une de ses extrémités, tandis que l'autre, relevée du côté du bec, était destinée à alimenter la flamme. Dès l'année 1850, le gaz a remplacé l'huile. Son

1. Le docteur Schliemann, dans son bel ouvrage sur Mycènes, dit, à la page 311, que les orfèvres mycénéens soudaient l'or avec le borax. L'observation isolée et tout accidentelle sur laquelle il base son assertion ne me paraît pas fournir la démonstration de ce fait. Il ajoute qu'au moyen âge, les Vénitiens l'apportèrent de la Perse à Venise où il fut purifié et d'où on l'exportait sous le nom de *Borax-Venetus.* On a toujours fait le commerce de borax, sans doute, mais il ne s'ensuit pas qu'on savait l'employer pour souder l'or.

2. Daremberg et Saglio.

emploi n'offre rien de particulier, si ce n'est que le bec est entouré d'une sorte de treillis serré ou de perruque en fils de fer destiné à diviser la flamme, en y mélangeant, pour la combustion, une certaine partie d'oxygène qui lui enlève son âpreté.

Le Laminoir.

Il n'existe, dans Homère, aucun indice qui puisse faire supposer que le laminoir était connu des Grecs. Ils paraissent n'avoir connu, à cette époque, d'autre moyen de manipulation que le battage et l'étirage de l'or au marteau. Mais on a déjà pu constater plusieurs fois, dans cette étude, que les Grecs étaient, à leur origine, de beaucoup en retard, comme civilisation, sur la plupart des peuples de l'Asie Mineure et sur l'Égypte. Une particularité assez singulière va cependant nous fournir, à ce sujet, un renseignement d'une grande précision. C'est un bandeau fait d'une feuille d'or, dont le dessin en relief a été obtenu à l'aide de rouleaux de laminoir gravés. Une marque répétée quatre fois, à égale distance, et qui n'est autre que la trace d'une fissure qui existait dans le rouleau, permet même d'établir le diamètre du cylindre qui avait environ un pouce anglais. Ce bandeau a été trouvé à Panticapie, sur la tête d'une femme, dont le vêtement était parsemé de dix-sept rondelles en or, offrant une tête de Méduse, et d'autres plaquettes repoussées en forme de zigzag. D'après les conjectures les plus vraisemblables[1], ce bandeau daterait d'environ 400 ans avant Jésus-Christ et, malgré ce que je viens de dire, pourrait bien avoir été fabriqué par les Grecs qui, à cette époque, avaient su assimiler à leur belle civilisation la plupart des progrès accomplis en Orient. Cette date de 400 ans serait donc celle à laquelle les rouleaux de laminoir gravés faisaient office d'estampés circulaires. Elle donnerait à penser que les rouleaux unis étaient employés depuis beaucoup plus longtemps.

1. *Antiquités du Bosphore cimmérien*, Noël des Vergers. Page XLVII de l'introduction.

Les Tenailles à coulant.

Depuis que nous avons vu l'orfèvre Laercée, mandé par Nestor, arriver avec ses outils d'airain, l'enclume, le marteau et les tenailles *faites avec art,* il s'est opéré de nombreux changements dans l'outillage. L'airain a été remplacé par le fer, et les grosses tenailles de Laercée ont subi autant de métamorphoses que l'ont exigé la finesse et la variété des travaux à exécuter. Il y a longtemps que toutes les formes et toutes les grosseurs de tenailles sont connues et employées; mais la tenaille à coulant, qui est une sorte de petit étau facile à tenir dans la main, et qui est d'un grand secours dans certains travaux, n'est pas d'invention très ancienne. Elle était inconnue au XII[e] siècle. L'outil qui en tenait lieu était d'une grande ingéniosité, mais peu commode. L'une des branches d'en bas était effilée; à l'autre pendait un fer mince, large et perforé, à l'aide duquel on comprimait la tenaille avec force, en mettant la branche effilée dans le trou correspondant. Le moine auquel j'emprunte cette description décrit encore des tenailles qui ressemblent fort à nos precelles, et d'autres qui sont nos tenailles à couper ou *triquoises.*

L'Or.

Nous avons vu que les premiers orfèvres ont employé l'or tel qu'ils le trouvaient, et que l'art de l'allier au cuivre et à l'argent n'a été connu que plus tard. Dans certaines contrées, l'alliage poussé à l'argent lui donnait une couleur verdâtre; dans d'autres, c'était le cuivre qui dominait et lui faisait prendre un ton rouge. Mais, allié sur l'argent ou allié sur le cuivre, il était partout employé à un titre très élevé.

Au moyen âge, nous voyons des ors désignés par des appellations particulières, l'un est *l'or espagnol,* l'autre s'appelle *l'or d'Arabie,* et nous voyons aussi que des ouvriers peu scrupuleux abaissent le titre de l'or pour tromper le public. C'est le moine Théophile qui nous fait connaître ces particularités [1].

1. Théophile, prêtre et moine. *Essai sur divers arts.*

« L'or d'Arabie, dit-il, est fort précieux et d'un rouge excellent; on le trouve fréquemment employé dans les vases très anciens; les ouvriers modernes pratiquent l'imitation de cet or en mêlant, avec de l'or pâle, un cinquième de cuivre rouge, et ils causent beaucoup d'erreurs. On peut se précautionner contre cette ruse, en mettant l'or au feu. S'il est pur, il ne perd pas son éclat; mais s'il est mélangé, il le perd entièrement. »

Les ouvriers dont il s'agit, en prenant cet or pâle, or natif qui tire sa pâleur de l'argent auquel il se trouve naturellement allié, et qui ne titre guère qu'à vingt-trois carats, et en y ajoutant un cinquième de cuivre rouge, le descendaient bien réellement à dix-huit carats, titre qui était alors considéré comme titre bas.

Quant à l'or espagnol, la description qu'il donne de sa fabrication ressemblerait à une mystification, si on ne se reportait à cette époque où l'alchimie tenait en éveil tous les esprits, où la recherche du grand œuvre tournait toutes les têtes. Les Maures, très avancés alors et très subtils, ont, je ne sais dans quel intérêt, laissé croire qu'ils en possédaient le secret, et voici ce que le moine répète, dans sa probité irresponsable.

De l'Or espagnol.

« Il y a aussi un or appelé espagnol, qui se compose de cuivre rouge, de poudre de basilic, de sang humain et de vinaigre. *Les Gentils,* dont l'habileté dans cet art est probable, se font des basilics de cette manière : ils ont sous terre une chambre dont le haut, le bas et toutes les parties sont en pierres, avec deux petites fenêtres si étroites qu'à peine on voit quelque chose à travers. Ils y mettent deux vieux coqs de douze à quinze ans, et leur donnent suffisamment à manger. Ceux-ci, quand ils sont engraissés, par la chaleur de leur embonpoint, s'accouplent et pondent des œufs. Alors on ôte les coqs, et l'on met, pour couver les œufs, des crapauds. On leur donne du pain en nourriture. Les œufs couvés, il en sort des poulets mâles comme les poussins des poules, auxquels, au bout de sept jours, croissent des queues de serpent; aussitôt, si la chambre n'avait un pavé en pierre, ils entreraient dans la terre. Pour prévenir cela, ceux qui les élèvent

ont des vases d'airain ronds, de grande capacité, perforés de toutes parts, dont les orifices sont resserrés, y placent ces poulets, bouchent les ouvertures avec des couvercles en cuivre, les enfouissent sous la terre. Et ils se nourrissent six mois de terre fine qui pénètre par les trous. Après cela, ils découvrent et allument auprès un grand feu, jusqu'à ce que les animaux soient dedans entièrement brûlés. Lorsque c'est refroidi, ils retirent et broient soigneusement, y ajoutant un tiers de sang d'un homme roux. Ce sang desséché sera trituré.

« Ces deux choses réunies sont détrempées de vinaigre fort, dans un vase propre. Ensuite on prend des lames très minces de cuivre rouge très pur, on y pose de chaque côté une couche de cette préparation que l'on met au feu.

« Quand elles ont chauffé, on retire, on éteint et on lave dans la même préparation. On fait ainsi jusqu'à ce que la préparation ronge le cuivre de part en part et prenne de là le poids et la couleur de l'or. Cet or est propre à tous les ouvrages. »

Il faut croire que le courant des esprits était tel au moyen âge que même un homme intelligent n'osait entreprendre de le remonter. Le silence du moine nous en dit assez. Il ne croyait pas à l'or espagnol, mais il n'osait afficher son incrédulité. Il ne voulait pas davantage avoir l'air d'ignorer une recette que tout le monde supposait devoir exister et ne lui aurait pas pardonné de ne pas connaître.

L'impossibilité de la réalisation mettait sa responsabilité à couvert.

On a vu, aux premières pages de cette étude, que la loi qui régissait les matières d'or était tellement sévère au XVI[e] siècle que les bijoutiers, non seulement ne pouvaient mettre en œuvre l'or d'un titre inférieur à vingt et deux carats, mais encore qu'ils ne pouvaient l'employer à un titre supérieur, sans se mettre en contravention.

A la fin du siècle dernier, le titre de dix-huit carats fut légalement adopté en France, et une loi toute récente vient d'y autoriser la fabrication du bijou à des titres inférieurs, mais pour l'exportation seulement.

L'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie fabriquent le bijou à tous les titres, et surtout aux titres bas.

L'Émail, le Nielle.

Nous avons constaté dans le cours de cette étude :

Que les Romains savaient appliquer l'émail sur le métal, par la fusion au feu, environ 450 ans avant notre ère;

Que vers la même date les Grecs, sous le règne de Périclès, possédaient le même secret et en faisaient usage;

Que l'émail fusible sur l'or était également connu des Égyptiens, à une date qu'on ne peut faire remonter plus haut que Ptolémée-Soter, c'est-à-dire à environ 300 ans avant notre ère;

Enfin que les Gaulois exploitaient des émailleries industriellement installées, à peu près vers la même époque.

Ces dates ne sont certaines que pour les émaux posés sur des objets de petite dimension, travail qu'il ne faut pas confondre avec celui qui a pour objet d'émailler de grandes pièces d'orfèvrerie. Il y a une telle différence entre l'un et l'autre de ces procédés, que l'un des deux a pu être pratiqué à certaines époques, sans qu'on sût ou qu'on pût exécuter l'autre, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord parce que l'outillage de l'émailleur doit être proportionné à la dimension des pièces à émailler, et qu'il est facile de concevoir que les premiers moufles ou fourneaux à émailler n'ont pas commencé par avoir de grandes dimensions; ensuite parce que l'émail est beaucoup plus difficile à faire tenir sur les grandes que sur les petites pièces, et que conséquemment la difficulté augmente en raison de l'étendue de la pièce même. Il surgit des phénomènes de dilatation ou de contraction du métal causés par l'action du feu ou par celle du refroidissement, que ceux-là seuls connaissent qui ont pratiqué cet art; et les raisons de ces phénomènes n'ont pas encore été pénétrées, de nos jours, de façon à permettre d'en faire scientifiquement la théorie. Les plus expérimentés sont quelquefois surpris par des résultats imprévus, bien qu'on ait des données d'atelier suffisantes pour le plus grand nombre de cas. Il ne serait donc pas étonnant que l'art d'émailler les petites pièces ait été pratiqué par les anciens, à certaines époques où il semblait impossible d'en émailler de grandes.

Donc la date de l'invention de l'émail, considéré dans son application générale, ne peut être déterminée d'une façon absolue; il faut.

pour faire utilement des recherches probantes à ce sujet, classer la matière en petits et grands émaux.

Le nielle est différent de l'émail; son élasticité relative lui permet de supporter les dilatations et les contractions que les seules variations de la température font éprouver au métal, après que la pièce est sortie du moufle et refroidie depuis quelque temps. Il faut voir, dans cette action naturelle, la raison qui fit longtemps préférer le nielle à l'émail pour la décoration des bagues, car on a remarqué sans doute que le nielle continuait d'être employé sur les bagues, alors qu'on émaillait depuis longtemps les autres bijoux. Si la bague du roi Ethalwulf eût été émaillée, les écrasements qui l'ont déformée si complètement n'auraient pas laissé subsister une parcelle d'émail, tandis que le nielle y est resté dans le plus grand nombre d'endroits. Quant aux bagues du moyen âge qui ont été émaillées, c'est à grand'peine qu'on y découvre encore quelques rares fragments de substance vitrifiée, même quand elles ont conservé leur forme. De nos jours, la bague est le seul bijou auquel il soit difficile de faire adhérer l'émail en plein, pour un long temps. Cela tient à la dilatation qui s'opère sur le cercle métallique, en agrandit la circonférence et chasse l'émail qui, par suite de son manque d'élasticité, ne peut se prêter à cet agrandissement.

Il ne faut donc établir aucun rapport entre l'émail et le nielle, il faut surtout se défendre de tirer des conclusions de la différence ou de la concordance des périodes auxquelles ils ont été employés l'un et l'autre, car nous voyons que, de nos jours encore, on applique le nielle à la décoration de certains objets, ce qui n'empêche pas l'émail de rester un des plus grands éléments décoratifs de la fabrication des bijoux. Ils ont donc pu, de tout temps, être employés l'un et l'autre.

On pourra voir au chapitre XXVII de l'ouvrage du moine Théophile, la manière dont il fabriquait le nielle, qu'il enfermait ensuite, réduit en poudre, dans des tuyaux de plume d'oie. Mais il n'employait pas seulement le nielle en poudre, car dans un autre chapitre il prescrit, après avoir fait chauffer préalablement la pièce gravée, de promener dessus un morceau de nielle, jusqu'à ce que les traits de la gravure en soient remplis.

L'ATELIER

Il peut sembler singulier que le siège du travail ou atelier ne figure dans cette étude qu'à la suite des outils. Cet ordre que j'ai adopté n'a pourtant rien que de très logique, car l'atelier est, en quelque sorte, la dernière de toutes les inventions. En parlant de l'orfèvre, le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*[1] s'exprime ainsi : « Nous pouvons nous le figurer ouvrier ambulant, venant quand il est mandé chez un homme riche qui désire avoir de lui une arme ou une parure. Celui-ci lui fournit les matières nécessaires. »

Cette coutume s'est conservée dans la plupart des contrées orientales. En Afrique et aux Indes, on voit encore les bijoutiers, chargés de leurs outils, parcourir les rues et offrir leurs services aux clients. Ceux-ci les font entrer chez eux, les installent dans leur cour; ils leur apportent une certaine quantité d'or et d'argent, quelques pierreries et désignent l'objet qu'ils désirent avoir. L'ouvrier se met à l'œuvre en plein air, et, avec une adresse que souvent envieraient nos habiles ouvriers européens, ils exécutent, avec l'aide de moyens bornés et d'outils élémentaires, des bijoux dont la tradition leur a été conservée, à travers les âges, par ceux qui les ont précédés.

L'atelier, tel que nous le voyons installé de nos jours, avec ses établis échancrés, ses peaux attachées à l'échancrure pour recueillir les déchets, la cheville en bois sur laquelle l'ouvrier scie et lime, qui en occupe le centre, ne semble guère dater que du XIVe ou du XVe siècle. On en voit la figuration dans une vieille estampe dénommée *l'Atelier de maître Stefanus,* qui doit sans doute cette appellation au mérite qu'elle a d'avoir été gravée par ce maître.

Le moine Théophile donne la description d'un atelier d'orfèvre au XIIe siècle. On va voir qu'il n'était rien moins que commode. Il commence, au chapitre Ier, par la construction de la fabrique.

« Construisez une maison spacieuse et haute, dont la longueur s'étend vers l'Orient. Dans son mur méridional, vous pratiquerez

1. Daremberg et Saglio.

autant de fenêtres que vous voudrez ou que vous pourrez, de manière à laisser cinq pieds entre deux fenêtres. Divisez la moitié de l'édifice, pour le travail de la fusion, les ouvrages de cuivre, d'étain et de plomb, par un mur atteignant le sommet. Partagez ce qui restera en deux par un mur, afin de travailler, d'un côté l'or, et de l'autre l'argent. Que les fenêtres ne s'élèvent au-dessus du sol que d'un pied, qu'elles n'aient que trois pieds de hauteur sur deux de largeur. »

Au chapitre II, il traite du siège des ouvriers.

« Creusez devant la fenêtre, à un pied et demi du mur, en travers, un fossé de trois pieds de long, de deux de large. Vous le couvrirez de bois à la circonférence (c'est la banquette pour les ouvriers). Contre la fenêtre, au milieu, deux de ces bois s'élèveront du fossé à la hauteur d'un demi-pied. Là-dessus, transversalement au fossé, on établira une table arrondie de deux pieds de largeur sur trois de longueur, qui couvre les genoux de ceux qui seront assis dans le fossé, tellement uni que toutes les parcelles d'or et d'argent qui y tomberont puissent être soigneusement ramassées. »

Ce trou, dans lequel est installé l'ouvrier, était rendu nécessaire pour la conservation des déchets. En somme, quoique primitif, ce mode était assez ingénieux. Il a été remplacé depuis, d'une part, par des peaux, que les échancrures faites à l'établi ont permis de suspendre juste au-dessous du point précis où travaille l'ouvrier, et de l'autre, par des claies de bois dont on a couvert tout le sol de l'atelier. Ces claies forment une multitude de petites concavités dont le fond est le sol même de l'atelier, et rendent avec avantage les mêmes services que la grande concavité générale décrite par le moine, car elles empêchent les déchets d'or et d'argent d'adhérer aux chaussures des ouvriers. De plus, elles ont permis de disposer l'établi à la hauteur d'une table ordinaire, et par suite de ranger autour des sièges mobiles qui servent aux ouvriers.

LES MOYENS MÉCANIQUES

En somme, il faut convenir que les outils qui servent au bijoutier, à part la précision résultant de perfectionnements successifs, n'ont pas été sensiblement modifiés depuis les temps anciens. On les voit représentés dans la gravure appelée l'*Atelier de maître Stephanus,* puis reproduits au XVIIIe siècle par les gravures de l'*Encyclopédie,* toujours à peu près les mêmes. Cependant, depuis la seconde moitié du XIXe siècle, les moyens mécaniques tendent à prendre un grand développement. Sans essayer de les décrire tous, j'en puis distinguer quelques-uns.

Le premier est la matrice. On a vu que cet outil a été employé aux temps les plus reculés, qu'il est en quelque sorte né le même jour que l'art de la bijouterie, qu'il a été fait en pierre avant d'être fondu en airain ou gravé dans l'acier. Le musée de Saint-Pierre, à Lyon, conserve des matrices en serpentine qui ont servi à repousser des feuilles d'or. Mais les anciens étaient loin de soupçonner le degré de perfection qu'il pouvait acquérir et la somme des applications qu'on parviendrait à en faire. La simple coquille estampée n'est plus maintenant qu'un jeu. La matrice donne à l'or plein ou creux mille formes, depuis celle d'un ornement en relief ou d'une figure humaine jusqu'à celle d'un chaton muni de ses griffes, jusqu'à celle de galeries, de bagues et de dessins innombrables. On se rappelle avoir vu dans le cours de ces études, et particulièrement à propos des coiffures troyennes, que les anciens se servaient de l'emporte-pièce; mais cet outil primitif, qui ne découpe déjà qu'imparfaitement les surfaces plates, est tout à fait insuffisant pour réparer les pièces estampées. C'est l'invention du découpoir moderne qui a permis de tirer parti de la matrice arrivée au degré de perfectionnement où nous venons de la voir. Cet outil dont le travail consiste à enlever, d'un seul coup, toutes les parties d'or qui ne doivent pas rester après la pièce estampée, n'avait même pas été pressenti par les anciens. Étant donnée une coquille, autrement dit une pièce estampée, ils en dégageaient le tour avec la cisaille; encore avons-nous eu l'occasion de constater, à différentes reprises, que souvent ils le laissaient subsister en partie. Au

commencement de ce siècle, on employait encore le même procédé; puis, pour parfaire le travail, on dressait la coquille, par le frottement, sur une pierre grenue préparée pour cet usage. Quant aux ajours qui pouvaient faire partie du dessin, ils étaient repercés à la scie et souvent réparés à la lime. Ces opérations successives ne laissaient pas que de prendre beaucoup de temps et de produire un assez gros déchet.

Le découpoir fait tout cela d'un coup, et sans qu'il soit besoin d'y retoucher. Sa qualité, on le voit, réside dans son absolue précision. Je choisirai une forme simple pour expliquer sa structure et son fonctionnement, et je supposerai qu'il s'agit d'opérer sur la coquille, que vient de donner la matrice.

Le découpoir se compose de deux pièces principales, qui sont la tige-découpoir et le bloc. On commence par établir la tige. Pour ce faire, on prend un morceau long de cinq centimètres à peu près et on lui donne à la lime, dans le sens de sa longueur, la forme exacte fournie par le contour extérieur du motif estampé; les deux bouts devront être coupés à angle droit. Lorsque la tige-découpoir, parfaitement correcte et irréprochable dans toutes ses parties, est ainsi faite, on prend un bloc d'acier qu'on perce au centre perpendiculairement et dans toute son épaisseur, de manière à le traverser de part en part, et on ajuste la tige dans ce trou de façon qu'elle y passe à frottement très serré. Mais pour qu'elle ne puisse dévier pendant l'opération du découpage, on la fixe après une plaque de fer que quatre goujons maintiennent juste au-dessus du bloc d'acier percé. Ces goujons glissent eux-mêmes dans les trous correspondants pratiqués dans le bloc. Il est bien entendu que les parties essentielles du découpoir ont été trempées et polies avant son fonctionnement.

On pose ensuite tout cet appareil sous le balancier, et lorsqu'il est mis en place bien solidement, le balancier, dans son mouvement, enlève, à chaque coup, la tige-découpoir assez haut, pour qu'on puisse introduire, entre son extrémité inférieure et le trou du bloc qui lui fait face, la pièce estampée qu'il faut ébarber. Le relief de cette pièce est logé dans le trou du découpoir et la tige, en s'abaissant violemment, par le jeu du balancier, en détache tout le tour. A chaque coup, un estampé est poussé en avant et subit le même ébarbage qui se trouve si purement, si nettement fait qu'à peine un habile ouvrier pourrait-il, et dans un espace de temps relativement assez long, le faire aussi bien à la main.

Le même principe, pour la démonstration duquel j'ai choisi une figure simple, s'applique à toutes les formes indistinctement, quelque compliquées qu'elles soient.

On comprend quelle précision de lime ou de burin un tel outil demande à l'ouvrier pour l'établir, lorsque la forme en est compliquée, car il faut, je le répète, que la tige soit égale et lisse d'un bout à l'autre, reproduisant ainsi le contour du dessin dans toutes les parties de sa longueur. Pour que le frottement soit parfait, la même forme doit être reproduite en creux, aussi lisse, aussi précise, dans toute l'épaisseur du bloc d'acier, de façon que, lorsque le balancier y fait descendre la tige, chacune des parties de l'une soit, dans toute la longueur et à quelque point du parcours que ce soit, en contact serré avec l'autre.

On découpe, par ce procédé, non seulement l'extérieur des pièces estampées, mais des chatons, des galeries, des corps de bague, enfin toutes choses dont on peut avoir besoin. On obtient, avec le même outil, des dessins repercés présentant de grandes quantités d'ajours, des contours compliqués et des détails infinis. Si l'on ajoute à ce nouveau moyen de fabrication d'autres inventions aussi récentes, comme les outils pour obtenir les boules creuses et les tubes sans assemblage et d'autres encore que je ne puis entreprendre de décrire, on comprendra quelle puissance la mécanique met de nos jours au service de la fabrication, et quelles transformations elle y peut amener. Ce mouvement a pour résultat de créer, en quelque sorte, une nouvelle industrie à côté de celle dont nous venons d'étudier l'histoire, et de la compléter en produisant à bon compte tout un ordre d'objets, pour les besoins spéciaux de l'exportation.

Il est à désirer que l'ancien mode de fabrication à la main continue de subsister à côté du nouveau. La comparaison que l'on peut faire de l'un avec l'autre semble, du reste, démontrer qu'ils pourront vivre tous les deux côte à côte. A l'un, la simplicité des moyens et la variété infinie dans les résultats; à l'autre, la complication de l'outillage et la similitude dans les produits. A celui-là, la clientèle des amateurs éclairés; à celui-ci, le monde entier des acheteurs à bon compte.

Pendant que les bijoux fins et originaux continueront d'être faits un à un, et avec un outillage simple, comme tout ce qui relève de l'art parce qu'ils ne peuvent être faits autrement, les parures de consommation courante seront, au contraire, établies en grand nombre

d'un seul coup, à l'aide d'un outillage puissant, coûteux et compliqué, et pour aider à leur diffusion, la loi française vient d'en autoriser la fabrication en or à bas titre.

Les procédés employés dans les arts sont généralement simples et ne varient pas. Tout l'effort est accompli par l'esprit et chaque œuvre exige un effort nouveau. Une statue, un tableau demandent de nos jours le même effort qu'ils exigeaient il y a deux mille ans; dans deux mille ans, il en sera encore de même. L'outillage de l'artiste est si réduit, qu'on pourrait presque dire qu'il est nul. Armé d'un crayon ou d'une plume et d'une feuille de papier, le poète, le compositeur, l'architecte, le peintre créent des chefs-d'œuvre. La simplicité de l'intermédiaire réduit certainement les obstacles qui s'élèvent entre la pensée et sa réalisation. Plus un travail demande d'éléments à l'esprit, moins il en demande à la matière.

A mesure, au contraire, que l'outillage prend de l'importance, il semble que la pensée doive faire des concessions proportionnelles. En effet, lorsqu'on crée un modèle destiné à être reproduit mécaniquement, c'est la possibilité mécanique qui devient la grande préoccupation. *Il ne faut dessiner que ce que peut exécuter la machine.* Il y a un effort d'esprit, il est vrai; mais, au point de vue de l'art, cet effort se fait à contresens, puisque l'esprit, au lieu de commander à la matière, en est réduit à lui obéir.

Il faut ajouter toutefois que cet effort, une fois accompli, suffit pour reproduire un modèle à des milliers d'exemplaires. Les machines étant indéfiniment perfectibles, les progrès qu'elles devront faire sont illimités; elles réaliseront la formule du produit exclusivement commercial. Déjà les perfectionnements incessants dont elles sont l'objet nous permettent de saluer l'avènement dans notre pays d'une industrie nouvelle.

Sans oublier celle dont je viens d'écrire l'histoire le mieux que j'ai pu, et dans l'espoir que ceci ne tuera pas cela, je lui souhaite aussi longue vie qu'à l'ancienne.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Maison Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

PRINCIPALES PUBLICATIONS DE LA MAISON QUANTIN

SUR

LES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

LES ARTS DU MÉTAL, recueil descriptif et raisonné des principaux objets ayant figuré à l'Exposition de 1880 de l'union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, par J.-B. GIRAUD, conservateur des musées archéologiques de la ville de Lyon. Grand volume in-folio, comprenant une Étude historique sur les Arts du métal et 50 grandes planches en héliogravure reproduisant, en noir et en couleur, près de 200 objets, avec des notices spéciales pour chaque planche et une table analytique.
Édition sur papier vélin, dans un cartonnage artistique . . . . **150** fr.
100 exemplaires numérotés sur hollande avec 2 suites des planches . . **300** fr.

LE MUSÉE RÉTROSPECTIF DU MÉTAL A L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS, par M. GERMAIN BAPST, membre de la Commission du musée de 1880. Un volume in-8° de 110 pages, illustré de 10 planches hors texte, dont 7 héliogravures. Broché . . . . **15** fr.

DESSINS DE DÉCORATION DES PRINCIPAUX MAITRES, quarante planches réunies et expliquées par MM. ED. GUICHARD et ERNEST CHESNEAU. Un magnifique volume in-folio colombier, comprenant une préface générale sur les arts décoratifs, 40 planches en taille-douce et en couleur accompagnées de 40 notices et une table biographique des artistes cités. Les principaux artistes dont on a reproduit les dessins originaux sont : Berain, Boulle, Eugène Delacroix, de Lafosse, Feuchère, Gillot, Huet, La Londe, Le Brun, Marillet, Poussin, Prieur, Prud'hon, Puget, Regnier.
Édition sur papier vélin, dans un cartonnage artistique . . . . **125** fr.
100 exempl. numérotés, texte sur hollande, avec 2 suites des planches. . **250** fr.

LE MUSÉE DU LOUVRE. — MODÈLES D'ART DÉCORATIF d'après les dessins originaux des maîtres anciens au musée du Louvre. Magnifique album in-folio colombier, reproduisant, en 50 planches en héliogravure et en couleur, près de 100 originaux des grands maîtres des écoles française, italienne, espagnole, allemande. Préface et notices explicatives par VICTOR CHAMPIER, rédacteur en chef de la *Revue des Arts décoratifs*.
Édition sur papier vélin, dans un riche cartonnage. . . . . **150** fr.
25 exemplaires numérotés sur hollande, avec 2 suites des planches . . **300** fr.

L'ŒUVRE COMPLET DE BÉRAIN, 100 planches (1640-1711). Album comprenant 100 planches in-folio grand aigle et reproduites aux encres grasses avec une fidélité absolue. Prix, dans un cartonnage artistique. . . . . **80** fr.

JOAILLERIE DE LA RENAISSANCE d'après des originaux et des tableaux du XVe au XVIIe siècle, par FERDINAND LUTHMER, directeur de l'École d'art industriel de Francfort. Album grand in-4° jésus contenant un texte illustré de gravures et 30 planches hors texte, en taille-douce et en chromolithographie, reproduisant plus de 150 sujets. Édition sur beau vélin, dans un cartonnage artistique . . . **100** fr.

CARREAUX EN FAIENCE ITALIENNE DE LA FIN DU XIVe ET DU COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE, d'après les dessins originaux, publiés par M. MEURER, peintre et professeur au Musée d'art industriel de Berlin. Album in-folio contenant 24 planches en chromo dans un cartonnage. Prix . . . . **100** fr.
Tirage limité exclusivement à 200 exemplaires numérotés.

SOIXANTE PLANCHES D'ORFÈVRERIE DE LA COLLECTION PAUL EUDEL, pour faire suite aux *Éléments d'orfèvrerie* composés par PIERRE GERMAIN. Un album in-4° avec texte, illustré de 60 planches hors texte gravées à l'eau-forte. 300 exemplaires numérotés sur hollande, dans un cartonnage artistique . . . . **100** fr.

LES ARTS DU BOIS, DES TISSUS ET DU PAPIER, par MM. DE CHAMPEAUX, DARCEL, GASTON LE BRETON, GASNAULT, GERMAIN BAPST, DUPLESSIS, RIOUX DE MAILLOU, VICTOR CHAMPIER. Grand vol. in-4° de 400 pages, illustré de 338 grav. spéciales. Br. **40** fr.

RAPPORT OFFICIEL DE LA COMMISSION D'ENQUÊTE SUR LA SITUATION DES OUVRIERS ET DES INDUSTRIES D'ART (1884). Un fort volume in-4° de 520 pages à deux colonnes. Broché . . . . **20** fr.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

PUBLIÉE SOUS LE PATRONAGE DE L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS ET HONORÉE D'UN PRIX MONTYON PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Directeur de la publication : **M. JULES COMTE**

Ancien inspecteur général des écoles des Beaux-Arts; directeur des Bâtiments et Palais nationaux

26 VOLUMES PARUS

Chaque volume, de format in-4° anglais, est imprimé avec soin sur papier teinté. Il contient de **400** à **500** pages illustrées de **100** à **200** gravures inédites, spéciales à la collection et exécutées d'après les originaux.
Prix de chaque volume broché . . . . **3** fr. **50**
Avec un cartonnage artistique en toile reliure . . . . **4** fr. **50**
Reliures spéciales pour distributions de prix et pour étrennes . . **5** fr. »

Paris. — Maison Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

